Morgen

Wochenschrift für deutsche Kultur, begründet und herausgegeben von Werner Sombart: Kulturphilosophie / Richard Strauß: Musik / Georg Brandes: Literatur / Richard Muther: Kunst / Hugo von Hofmannsthal: Lyrik

Nummer 6 | Abonnement vierteljährlich 6 Mark Preis der einzelnen Nummer 50 Pfg. | 19. Juli 1907

Zur Biologie des Künstlers.

Von Wilhelm Fließ.

In Rom war's. Wieder einmal standen wir vor Lysipps Schaber, der die Welt begeistert, seitdem er vor einem halben Jahrhundert in Trastevere seinem Grabe entstiegen. Warum der wohl mit der Linken das Eisen führt, statt mit der Rechten sich vom Staube der Palästra zu befreien? Zufall, meinte mein Freund. Und als wir in eines der kleinen Gemächer kamen, das die Canovaschen Faustkämpfer birgt, erhob sich dieselbe Frage. Denn beide schlagen mit der Linken. Sonderbar, war die Antwort. Am nächsten Tage aber sahen wir im Lateranischen Museum ein antikes Faustkämpfer-Relief, auf dem ebenfalls die Linke regiert. Und nun war aus dem Sonderbar ein Merkwürdig geworden, mit wurzelechter Betonung. Gewiß gilt es hier aufzumerken. Zufall ist das alles so wenig, als es bei Rafael eine zufällige Laune sein kann, daß er seine Sixtina, seine Granduca, seine Madonna mit dem Fisch das Kind auf der Linken tragen läßt. Ein Stück vom Wesen des Künstlers offenbart sich hier. Des Künstlers, dessen Leib sich von dem des Normalmenschen dadurch grundsätzlich unterscheidet, daß seine linke Hälfte gegen die rechte nicht zurücksteht, sondern im Gegenteil stärker betont ist. Des Künstlers, der selber unbewußt mit der Linken mehr agiert und unwillkürlich seine Personen gern mit der Linken agieren läßt.

Wie? Der Künstler hat ein körperliches Stigma, und ein angeborenes dazu? Denn wenn der wahre Künstler geboren wird, so muß ja auch seine „Gelinktheit" mitgeboren sein. So ist es in der Tat. Und wollen wir den Schleier lüften, der über diesem Naturgeheimnis liegt, so müssen wir in die Bedeutung der rechten und linken Körperhälfte einzudringen suchen, mit der jedes Wesen begabt ist, das vom Leben stammt. Von der Baumblüte bis zur Alge, vom Wirbeltier bis zum Infusorium zeigen die lebendigen Formen einen zweiseitig symmetrischen Bau, und man braucht nur die Strahlenkörper eines Seesterns anzusehen, um zu wissen, daß es auch bei den niederen Tieren keine wirkliche Ausnahme gibt. Jede Zelle kann nur in ihrer Symmetrieachse zerfallen, und sie bringt dabei immer zwei, niemals drei Tochterzellen hervor. Die Zweiteilung aller Organismen ist also eine

grundsätzliche Einrichtung. Sie muß mit dem Lebensprozeß aufs innigste zusammenhängen und durch ihn bedingt sein.

Wer aber je ein Baumblatt aufmerksam betrachtet hat, weiß, daß die beiden Hälften einander nicht völlig gleichen; so wenig, wie unsere rechte und linke Hand. Die eine überwiegt in der Größe und Stärke die andere, häufig auch in der Geschicklichkeit. Wir sind gewohnt, die Rechte für bevorzugter anzusehen. Nicht bloß die rechte Hand, sondern die ganze rechte Körperseite. Aber manchmal ist's anders. Da dominiert die Linke. Und zwischen den Extremen völliger Rechts- und ausgesprochener Linkshändigkeit gibt es zahllose Uebergänge, die nur dem schärferen Blick sich offenbaren.

Was sagt das alles: die Zweiteilung und die Inkongruenz der Hälften?

„Gott hat den Dualismus in allen Erscheinungen der Schöpfung zwischen männlich und weiblich dargestellt," meinte Bismarck, als er im April 1895 seine Anrede an die steirische Deputation hielt. Und er hat damit den Nagel auf den Kopf getroffen. „Ich will keinen Slawen damit kränken," fuhr er fort, „aber sie haben viele der weiblichen Vorzüge, sie haben die Grazie, die Klugheit, die Schlauheit, die Geschicklichkeit."

Bismarcks Genius erriet, was auch Goethe geahnt hat, daß die einzelnen Menschen und Völker eine verschiedene Mischung von männlichen und weiblichen Elementen besitzen, ja daß der Dualismus der lebendigen Schöpfung auf männlich und weiblich beruhe. Man kann es nicht kürzer und richtiger ausdrücken, was die wissenschaftliche Forschung in unseren Tagen nachzuweisen unternommen hat, daß kein Lebensvorgang denkbar ist, ohne das Aufeinanderwirken männlicher und weiblicher Substanz im Organismus. Daß jedes Wesen, ob Mann, ob Frau, also doppelgeschlechtig insofern ist, als es dauernd weiblichen und männlichen Stoff beherbergt. In der rechten Seite aber enthält der Mann mehr männlichen, die Frau mehr weiblichen Stoff, während die linke des Mannes stärker mit weiblicher Substanz, die linke des Weibes mehr mit männlicher Substanz begabt ist. Die rechte entspricht also in ihrer Betonung normalerweise dem Geschlecht, sie ist beim Mann die männliche, bei der Frau die weibliche Seite.

Wenn aber der Geschlechtscharakter verwischt, der Mann weiblicher, die Frau männlicher abgestimmt ist, so enthält ihre linke Seite mehr vom gegengeschlechtlichen Stoff (männlichen bei der Frau, weiblichen beim Mann). Sie wird dadurch bereichert, gestärkt, und die rechte verliert ihr Uebergewicht, ja tritt es nicht selten an die linke ab.

Ist dem wirklich so, dann müssen links betonte Männer weiblicher, links betonte Weiber männlicher gemischt sein. Und das lehrt die Erfahrung auf das eindringlichste. Man braucht nur die Augen offen zu halten, und die Belege strömen aus dem Leben des Alltags. Meine Nachbarin mit dem pikanten Schnurrbart raucht ihre Zigarette mit der Linken. Er aber, der „schöne" elegante Mann, muß seine schräg links sitzende Krawattennadel mit derselben Linken eingeführt haben, mit der er jetzt eifrig gestikuliert. Niemand zweifelt, wer von diesen beiden das stärkere Geschlecht repräsentiert. Und niemand würde sich wundern, wenn er hört, die beiden stammen von den Brettern, die die Welt bedeuten. Den Tenor hält kein Mensch für besonders männlich, und die feinste, weichste Weiblich-

keit sucht man vergebens bei Terpsichorens Töchtern. Aber nicht auf die Bühne, auf Musik und Tanz beschränkt sich das „Zwischenreich"; es findet bei Malern, Bildnern, Dichtern die ureigenste Heimat. Die Dichter, meint Lenau, hätten eine schwesterliche Verwandtschaft zu den Frauen. „Denn jeder Dichter hat viel Weibliches in seinem Wesen, er könnte nicht zeugen, wenn er nicht auch empfangen könnte."

Wen wird es jetzt wundernehmen, daß Linardo da Vinci, nach Taine der weiblichste unter den Künstlern, ein völliger Linkshänder war, daß die Linke bei Holbein, ja bei Michelangelo regierte, dessen Knabenliebe nicht für normale Männlichkeit spricht? Daß der weiche Robert Schumann seine schwächere rechte Hand mit der linken selbst operierte, um sie dieser an Kraft und Geschicklichkeit gleich zu machen: ein Unternehmen, von dem man weiß, wie unglücklich es ausschlug. Und von Paganinis Riesenhänden konnte die linke noch mehr als die rechte. Sein Pizzicato mit der linken Hand rühmt man noch heute. Wenn eine Sängerin bei der hohen Intonation in unwillkürlicher Mitbewegung sich auf die Fußspitze stellt, so hat sie den linken Fuß erhoben; und eine feine Künstlerin erzählte mir, daß sie schwierige Uebungen am leichtesten bewältige, wenn sie die Tonfolgen mimisch mit der linken Hand begleite. Achtet man überhaupt auf die Gesten der Hand, so kann man gerade im Schauspiel sehen, wie groß dabei die Rolle der Linken ist. Die Duse zeigt das. Und Suzanne Desprès ist von einem hiesigen Kritiker direkt als Beleg für meine Theorie angeführt worden, nach der auch die Künstlerinnen wirklich ins Zwischenreich gehören. Jetzt wissen wir, daß es kein Zufall ist, wenn Goethe von seinem „Nickfang" in der linken Seite spricht — seine linke Gesichtshälfte war merklich länger als die rechte — und wenn die Büsten, die uns das Altertum von Demosthenes (Rom, Thermenmuseum), Salust, vom kunstsinnigen Hadrian (Vatikan) hinterlassen hat, eine starke Betonung der linken Gesichtshälfte aufweisen.

Die Künstler haben von der Natur ein Mehr bekommen: die männlichen ein Plus von weiblicher Substanz, und die weiblichen ein Plus von männlicher. Die Natur aber hält genaue Rechnung. Das Mehr, das sie aus dem fest bestimmten Maß der Familiensubstanz dem einen erteilt, nimmt sie dem anderen. So kommt es, daß Künstlerfamilien sehr ungleich begabte Mitglieder zählen. Ja es findet sich in sehr vielen von ihnen direkt ein Schwachsinniger. Der ist gleichsam ein Restkörper, ihm fehlt etwas, und zwar gewöhnlich von der Substanz des eigenen Geschlechtes, so daß auch er linksbetont ist, aber nicht durch ein Mehr, sondern gerade durch das Minder. Von diesen Wesen ist denn auch die Nebenbedeutung des „Linkischen" abgeleitet, und von ihnen, nicht von den Künstlern, stammt die peinliche Unterströmung des Gefühls, welche oft die Linksbetonten verhindert, von ihrer Eignung zu sprechen.

Vermöge seiner stärkeren gegengeschlechtlichen Mischung steht aber dem Künstler auch ein größerer Ausschnitt aus der Psyche benutzbar zur Verfügung. Denn zwei Seelen wohnen in unserer Brust. Und gerade die zweite, gegengeschlechtige, unbewußte, die in der Norm ebenso wie unsere körperliche Gegengeschlechtigkeit zurücktritt, aber im Traume sich enthüllt und als Gewissen und als Takt unser Leben lenkt, ist bei den Künstlern

stärker entwickelt und ragt in ihr Wachbewußtsein hinein. Für uns sind Träume nur Schäume, tagesflüchtige Bilder, aus denen der Künstler, dieser Tagträumer von Gottes Gnaden, seine Werke formt.

Der Künstler bringt die Linksbetonung zu Ehren. Er darf ruhig, wie der Dichter in dem antiken Relief des Lateran, die Maske in der Linken halten. Wir wollen es ihm auch verzeihen, wenn er auf unserem Bismarckdenkmal den Genius die Posaune mit der Linken ergreifen läßt, wenn die Siegesgöttin mit der Linken die Palme reicht, der Bote mit der Linken den Lorbeer bringt und der Engel mit der Linken die Rosen auf Bismarcks Haupt streut . . .

Wenn nur des Künstlers ganze Seele von dem Hauch unsterblicher Eingebung entflammt ist!

Max Liebermann.*)

Liebermann besitzt jetzt jenen Grad der Berühmtheit, von dem die Brüder Goncourt reden. Eher glaubte das kluge Brüderpaar nicht einen Ruhm befestigt, als bis ein Künstler durch zwei Generationen geschritten war. So weit ist Max Liebermann jetzt. Fragen wir uns nun, welches ist das merkwürdige Moment bei Liebermann, so ist es vielleicht dies: Als er debütierte, war er der Verfechter einer Kunst, die die „nature naturelle" darstellte. Er gewann durch dieses Prinzip, also durch seinen Naturalismus, bei seinen ersten Zeitgenossen je nachdem Verachtung oder Zustimmung. Zur Höhe gelangt ist sein Ruhm jedoch erst in der Zeit, in der der Naturalismus in der Malerei — siehe Bastien-Lepage — abgeblüht hatte. Der zweiten Generation gefällt somit Liebermann trotz seines Naturalismus, indessen er von der ersten bekämpft oder gepriesen wegen seines Naturalismus wurde. In Liebermanns neuer Produktion gewahrt das jetzige Geschlecht selbstverständlich den in ihr wohnenden Kolorismus und Subjektivismus — aber auch den Werken seiner ersten „naturalistischen" Zeit gegenüber stellt es die Ansicht auf, daß in ihnen das Persönliche bestimmender war als der Objektivismus. Typisch für den Liebermann der ersten Zeit ist das „Altmännerhaus" vom Ausgang der siebziger Jahre, typisch für den schrankenlos gewordenen Liebermann der zweiten Epoche die „Amsterdamer Judenstraße" von 1905.

Daß auch bereits in den Werken der ersten Epoche Liebermann wesentlich ein Temperamentskünstler gewesen ist, daß wir auch hier bereits das Zucken erkennen, das ihm durch die Haut fährt, daß wir in diesen scheinbar naturalistischen Werken seine Subjektivität in

*) Max Liebermann feiert am 20. Juli seinen 60. Geburtstag. Richard Muther hat an dieser Stelle das Werk des Meisters gewürdigt. Andere folgen ihm heute — Wenige; aber, wie uns scheint, Berufene — um kurz von dem Wesen Liebermannscher Kunst zu sprechen. Heilbut an erster Stelle. Als Erster hat er — wenn wir nicht irren — in Deuschland auf Liebermann hingewiesen.

Immer noch in die Ferne weist des Meisters greiser Freund Josef Israels; immer noch Größeres, Vollkommneres dürfen wir nach seiner Ueberzeugung von dem Sechzigjährigen erwarten; und diese Erwartung bildet den Ausgang aller unserer Wünsche.

Das diesem Hefte beigegebene Bild des Meisters ist die Wiedergabe seines vor wenigen Tagen erst vollendeten, unveröffentlichten Selbstporträts, das für die Hamburger Kunsthalle bestimmt ist.

jeder Bewegung, in jedem Blick auffassen, daß uns hier seine gewisse Ungeschicklichkeit und persönliche Linienführung und Ausdrucksweise begegnet — dies ist erst im Laufe der Zeit, sehr allmählich, begriffen worden. Die ältere Generation hat unter dem Eindruck gestanden, diese Bilder seien rein naturalistisch, im Naturalismus liege ihr Verdienst oder ihre Schwäche.

Der Liebermann im ganzen — auch der Liebermann der ersten Zeit — wird mithin erst von der gegenwärtigen Generation richtig verstanden. Auch sein reicher Geist wird richtig anerkannt. Ferner seine große Fähigkeit, sich nicht selbst zu verlieren, auch wenn er „son bien où il le trouve" nimmt, wie Molière. Er wird jetzt in jeder Beziehung richtig beurteilt, nur vielleicht in einer nicht: in seinem Verhältnis zu Menzel.

Man kann nicht umhin, angesichts der Tonalität von Bildern der früheren Epoche wie „Altmännerhaus", „Biergarten", „Seilerbahn" usw. an Menzel zu denken: nur mit Menzel, nicht aber mit Leibl oder anderen haben in der Tat diese Großtaten Liebermanns Berührungspunkte. Diese Bilder sind Menzel sehr ähnlich.

Und der Geist von Liebermann, die gewaltige Wirkung, die seine ästhetischen Urteile auf das junge Geschlecht ausgeübt haben, sind dazugetreten, so daß z. B. nach dem Tode von Menzel die Anschauung hier und da hat zutage treten können, als ob Liebermann der Rivale von Menzel wäre, der vielleicht von dem Altmeister, so lange dieser lebte, mit mehr oder weniger Unrecht in den Schatten gedrängt worden sei, als wäre er bis dahin „der Kronprinz" gewesen (so drückte sich nach Menzels Tod ein außerordentlich begabter Schriftsteller aus). Diese Ansicht ist aber unrichtig. Menzel und Liebermann gehören in der Kunst zwei nicht zu vergleichenden, nicht ineinander übergehenden Kategorien an.

Menzel gehört, sagen wir, einer ganz anderen Kategorie an. Er ist die unendlich, die unvergleichlich stärkere Begabung. Und alles und jedes vermochte er fertig zu bringen. Er läßt beinah' an das denken, was Ludwig Bamberger in seinen Memoiren von jenem prädestinierten Finanzgenie sagte, das, selbst wenn es an die Spitze des Chimborasso festgeklemmt würde, noch eine Transaktion zuwege brächte. Als ihm bei den Illustrationen zu den Werken Friedrichs des Großen auferlegt wurde, den Raum von elf Quadratzentimetern nicht zu überschreiten, geriet ihm auch noch die Beschreibung der Beschränkung, die ihm auferlegt war, zum Bilde, und zwar zu einem köstlichen. Er strotzt von Begabung. In einem Finger ist er mehr begabt als Liebermann mit seiner ganzen Hand. Was uns an Liebermann gefällt, ist die Kultur seiner Kunst. (Das müßten die hören, die vor Jahren über sein Berserkertum in der Kunst schalten.) Er erscheint uns als ein musterhafter Künstler. Er ist jedoch nicht allein der Mann, der mehr über Kunst nachgedacht hat als sein Vorgänger und ihm in der Kultur des Malereikenners und im sympathischen Geschmack überlegen ist — dies würde vielleicht jetzt auch die Gemeinde der Liebermannhasser zuzugeben bereit sein —, sondern auch der Mann des stärkeren Kunst-Gefühles (und dies sind sie zuzugeben nicht bereit). Der Rhythmus in seinen Bildern ist bewundernswert, er lenkt die Chöre seiner Bilder, die harmonische Bewegung der gegeneinander abgestimmten Massen in seinen Arbeiten ist ausgezeichnet, indessen bei Menzel die Bilder manchmal nur

einen lebendigen Mittelpunkt aufweisen, ihnen aber im übrigen Lebenserscheinungen oft nur aufgepfropft sind.

Und dann ist bei Liebermann der Lebenslauf schöner als bei Menzel.

Bei Menzel ist von keinem künstlerischen Lebensverlauf, von keiner Entwicklung (höchstens von einer nach rückwärts) zu reden — Liebermann dagegen ist in seinem Lebenslauf organisch, wie er in seinen Arbeiten rhythmisch ist. Im Anfang finden wir bei ihm die scharf ausgeführten Werke: „Strümpfestopferin", „Schusterwerkstatt", „Altmännerhaus" usw. In seine Lebenshöhe fallen die „Netzflickerinnen", sein großartigstes, schwungvollstes Werk. In der zweiten Hälfte seines Daseins sehen wir ihn eine Kunst entfalten, die der Epoche der Reife und der künstlerischen Sammlung entspricht und von der Freude am Erweitern des Horizontes bewegt wird. Das vielleicht schönste Beispiel dieser Epoche ist die „Amsterdamer Judenstraße". In einer durch die Natur so künstlerisch konzipierten Laufbahn tritt Liebermann nun in sein Alter.

Emil Heilbut.

*

Max Liebermann est un des maîtres de la lumière et un des maîtres artistes de l'Allemagne.

Je suis heureux d'apporter ma contribution à l'hommage rendu à son grand talent, en vous témoignant mon admiration pour son art et en applaudissant avec ses amis à la célébration de son anniversaire.

Auguste Rodin.

*

Wenn ich über die Bedeutung eines lebenden Künstlers Klarheit gewinnen will, so frage ich mich stets, ob sein Fernbleiben mir als eine Lücke empfindlich wäre. Im Falle Liebermann muß ich mit Ja antworten. Denn ich verdanke ihm Eindrücke, die ich nicht missen möchte. Und ich frage mich weiter: ob die Entwicklung des bestimmten Künstlers ein Vorgang ist, an dem ich teilnehme; ob ich mich freue, sobald sie nach meinem Urteil aufwärts geht; ob ich klage oder mich entrüste, weil sie nach unten sich zu wenden scheint. Auch diese Frage hätte ich gegenüber Max Liebermann bejahend zu beantworten. Habe ich es doch oft genug erfahren, daß neue Bilder dieses Malers mir nicht gleichgültig, sondern Gegenstand einer erregten Anteilnahme waren.

Aber wenn ich nun nach dem Grunde forsche, wenn ich die Hauptwerke Liebermanns mir vergegenwärtige und mich prüfe, was an ihnen die Anziehungskraft geübt haben mag, so bleibe ich zu meinem eigenen Erstaunen bei nur zwei Eigenschaften stehen: einer künstlerischen und einer moralischen. Die künstlerische liegt in der Behandlung des Raumes, als welche mit außerordentlicher Meisterschaft erfolgt. In Liebermanns Gemälden sind die Zusammenhänge zwischen den Raumbestandteilen stets wundervoll durchsichtig, und sie überwiegen dermaßen, daß die Eigenart des einzelnen gelegentlich zurücktritt. Durch diese Betonung der Räumlichkeit mildert der Künstler die Härten mancher seiner Sujets, etwa wie die gute Akustik eines großen Saals dem gesungenen Ton die Schärfe nehmen, ihn runder und voller machen kann. Die weitende Raumkraft also, mehr noch als Licht und Farbe, scheint hier dem Kunstwerk die ihm nötige Unwirklichkeit zu geben; doch ist sie bei Liebermann nichts Geheimnisvolles, in dessen tief begründetes Leben rätselhafte Einzeldinge verwoben sind, sondern die unserm Gesichtssinn vertraute Raumkraft.

Mit der moralischen Haupteigenschaft des Künstlers meinte ich seine Aufrichtigkeit. Man hat das Gefühl, als ob er in ernstester Sachlichkeit die Dinge wiedergebe, ohne die glückselige Unbekümmertheit des jugendlichen Genies, aber auch ohne den Leichtsinn und die angemaßte Selbstherrlichkeit so mancher Talente. Und zu dieser objektiven Ehrlichkeit tritt eine subjektive (über die ich urteile als jemand, der nur von den Werken, fast gar nichts von dem Menschen weiß). Der Künstler Liebermann scheint bemüht, nicht nur aus den Dingen, nein, aus sich selber ein Letztes herauszuholen, er bekennt sich mit bedingungsloser Offenheit und zugleich mit dem Hinweis auf eine weitergehende innere Entwicklung. Sollte diese Vermutung einen wesentlichen Punkt richtig treffen, so würde sie mich in Liebermanns Augen dafür rechtfertigen können, daß ich selbst am heutigen Tage meine Meinung ohne jeden Behang an die Oeffentlichkeit gebracht habe, und sie würde dem herzlich dargebotenen Wunsch einer stetig steigenden Wirkenslinie freundliche Aufnahme sichern.

Max Dessoir.

*

„Max Liebermann hat Zeit seines Lebens nur das rein künstlerische Prinzip verfolgt ohne alle literarischen Nebenabsichten.

Feuriges Temperament und stetes Weiterbilden seiner selbst haben ihn nie auf dem Errungenen beharren lassen, sondern ihn rastlos weitergetrieben immer wieder neuen Zielen entgegen. Ich stehe nicht an, ihn heute kraft seiner Stärke den ersten lebenden Künstler Deutschlands zu nennen."

Ludwig Corinth.

*

An der öffentlichen Feier dieses Tages nimmt nicht eigentlich die Nation teil. Mancher nährt noch einen gegenstandslosen Groll; viele stehen unwissend abseits, und viele auch bleiben kalt. Als Gratulanten finden sich die Intellektuellen ein: von Malern nicht viele, aber die besten; Dichter, Musiker und Architekten, universal gebildete Gelehrte, aufgeweckte Kaufleute und vorurteilslose Politiker; die klarsten Denker und bewußtesten Kulturarbeiter. Der Liberalismus mischte sich hier und da mit falschen Prätentionen hinein; und Zionisten fallen zuweilen durch überlauten Eifer auf. Im ganzen ist die Verehrung aber echt, die Bewunderung spontan, und die Worte der Anerkennung haben lebendigeren Inhalt, als man es sonst bei solchem Anlaß gewohnt ist. Viele Tugenden hört man preisen; Gegner selbst lassen dem bedeutenden Künstler und aufrechten Menschen nun Gerechtigkeit widerfahren; und auch das Ausland stimmt hier und da ehrerbietig zu. Nur Worte naiver Liebe werden nirgend gehört. Und darum kann dieser Geburtstag nicht für ein ganzes Volk zu einem jener Festtage werden, womit es Zeugnis für das ewig Festtägliche im Dasein ablegt.

Liebermann hat sich den Dank der Besten, der ihm nun wird, schwer verdient. Sind ihm die vierzig Jahre künstlerischen Ringens köstlich gewesen, so ist es Mühe und Arbeit gewesen. Durch eiserne Treue gegen sich selbst vermochte er die Achtung der widerstrebenden Geister zu gewinnen. Selten ist ein Künstler bei uns in diesem Maße konsequent dem Müssen seiner Natur gefolgt; und selten hat sich darum in neuerer Zeit eine Eigenart so unwiderstehlich ins weiche Holz der Zeit gebohrt.

Nicht immer ist das schöpferische Vermögen so bald bei uns erkannt und geehrt worden. Man wird in diesen Tagen nicht den Gedanken los an den armen Hans von Marées und an den unglücklichen Feuerbach. Auch an den vereinsamten Menzel denkt man und an Leibl, dem keiner jemals recht gesagt hat, was er der Nation bedeutet. Zugleich aber denken wir auch daran, daß Liebermanns Beispiel und Lehre entscheidend geholfen haben, diesen Mißhandelten gerechte Anerkennung zu erringen.

Nicht nur Liebermann feiert dieses Fest der Reife. In ihm begeht die ganze neue deutsche Kunst diese Feier der Tüchtigkeit, des Sieges über viele Lügen und der Selbstbefreiung. Es ehrt unsere Zeit, daß sie sich der Würde Dessen, was dieses Fest verherrlicht, wieder bewußt wird; und es ehrt Liebermann, daß er diese Zeit in seiner Person verkörpert. So verwächst er trotzdem organisch mit der Nation. Solange sie lebt, werden auch Liebermanns Werke leben.

Karl Scheffler.

*

In Liebermanns Kunst erschien mir von jeher als der markanteste Zug die außerordentlich starke Raumempfindung, die scheinbar mühelos erreichte Abstufung der Erde und Luft von vorne nach hinten, im Gegensatz zur ausgesprochenen Relief-Empfindung der meisten alten Meister. Sogar die Figuren schienen mir immer weniger um ihrer selbst willen da zu sein, sondern vielmehr als ausgiebige Mittel, den Raum als solchen recht sinnfällig herauszubringen.

Prof. Franz von Stuck.

*

Die Form des so ungewöhnlich sprühenden Lebens in Max Liebermann als Künstler und Mensch ist die Unruhe — die Unruhe des immer strebenden und suchenden Genies, die Unruhe des in der Rede erst ein wenig stotternden, dann trefflicheren Plauderers — eine Unruhe, die in der modernen deutschen Malerkunst wie die Unruhe in der Uhr gewirkt hat, bewegend, treibend, die feinsten Räder drehend.

Welch ein lebhafter Geist! Ein Frager der Natur und der Menschen, ein Seher der Welt als farbig leuchtende Fläche, ein Beobachter des Lebens als zitterndes, zuckendes Mienenspiel. In dem Gesicht des Lebewesens hat er vielleicht bisweilen die Grimasse festgehalten; es ist ihm nie zur Maske erstarrt.

Ueber einen solchen geistigen Edelmann wäre nur ein Gericht seiner wahren Standes- und Gesinnungsgenossen competent. Man sollte gehört haben, wie der jetzt verstorbene Fritz Thaulow, der schöne Riese und feinschmeckende Künstler, ihn bewunderte und ihn pries.

Doch die Lebenden werden nicht schweigen.

Georg Brandes.

Ich bewundre und liebe in Liebermanns Werken die immer wache, niemals verträumte reine Andacht vor der Natur. Mehr als all sein beweglicher Scharfsinn gibt diese ruhereiche Gefühlskraft seinen Bildern den großen Zug: diese Andacht, die völlig frei ist von der geistigen Vermessenheit, hinter dem lichtvollen Spiegel des Daseins noch irgend ein sogenanntes Wesen aus dem Dunkel hervorzuholen. Solche Vermessenheit kann riesenhaft sein, kann scheinbar den Urgrund der Dinge ermessen, kann erhaben sein und uns mit erheben: Rembrandt. Nie aber wird sie uns das verschaffen, wovon Rembrandt zudem noch beflügelt war, und was herrschend auf jeder Bildfläche Liebermanns schwebt: die reine Freude am wirklichen Leben.

Dehmel.

*

Einem intelligenteren, vornehmeren Trio als Max Liebermann und seiner Frau und Tochter begegnet man nicht oft in seinem Leben — und ich bin stolz darauf, zu ihren Freunden gerechnet zu werden.

Daß meine Meinung über Max Liebermann die denkbar beste ist, wird niemanden wundernehmen. Ist er doch halb ein Landsmann von mir, obgleich er, in Berlin geboren, aus vollster Ueberzeugung Deutscher ist.

Er liebt Holland seit vielen Jahren und hat mehr als einmal das ganze Land mit Malkasten und Skizzenbuch durchwandert. Ja, es gibt wenige, selbst unter meinen eigenen Landsleuten, die so viel und so lieb und so wahr von Holland erzählt haben wie er.

Eine Torheit ist es, immer wieder zu sagen, daß er in gewisser Weise ein Schüler von mir ist. Gewiß, man lernt im Umgang mit andern Künstlern immer etwas, ich aber spreche es gern aus, daß, wenn von einem Lernen hier überhaupt die Rede ist, daß nicht Liebermann von mir, sondern ich von ihm gelernt habe.

Wie war ich immer, wenn wir irgendwo zusammen skizzierten, über die Schärfe betroffen, mit der Liebermann seine Beobachtungen aufzeichnete, wie genau er immer die Perspektive faßte und den Figuren in der Landschaft die rechten Proportionen gab, wie er Vor- und Hintergrund auseinanderhielt und alles auf den rechten Fleck hinstellte. Er gab es unmittelbar wieder, während ich selber bei der Beschauung der Landschaft vielleicht mehr darüber nachdachte, auf welche Weise hier ein gutes Bild zu schaffen sei. Um wieviel naiver, um wieviel schärfer als ich nahm mein Kamerad all das auf.

Dabei ist auch seine Methode nicht fremden Vorbildern entnommen, sie ist originell, ganz sein eigen. Max Liebermann kennt die Grenzen, die der Wiedergabe jedes Künstlers durch das Material gezogen sind. Wie er sie bis zum äußersten zu nutzen weiß, das ist wert der höchsten Bewunderung. Derb und trocken ist jeder Strich, und doch wie assimiliert sich alles in der Ferne. Keinen Maler kenne ich, dessen Arbeitsweise der Liebermanns ähnelt.

Mein Glaube steht fest, daß der Sechzigjährige immer noch im Vorwärtsschreiten begriffen ist, und wenn Deutschland das Glück hat, Liebermann das Alter von Menzel erreichen zu sehen, dann hat es von ihm noch immer größere Meisterwerke zu erwarten. Daß das geschehe, ist mein aufrichtiger Wunsch.

Der Haag, 29. Juni 1907. Prof. Josef Israels.

Wien.

Von Werner Sombart.

In Nr. 4 dieser Zeitschrift hat Felix Salten den „Wiener Korrespondenten“ geschildert, der von der hohen Warte modern-reichsdeutscher Weltbetrachtung aus an Wien so ungefähr nur die Duliäh-Stimmung der „Fledermaus“ und allenfalls noch die Fiaker gelten läßt (obwohl ihm auch diese nicht ganz recht sind, weil ihm die Fahrpreisanzeiger an ihnen fehlen), während er hochmütig alle Tüchtigkeit und alle Leistungen — und damit in seinem Sinne allen Wert — den Norddeutschen reserviert.

Ich kenne diese Spezies sehr genau. Von zehn Norddeutschen gehören ihnen neun an. Aber gerade darum, weil ich sie so genau kenne, scheint mir die Abwehr Saltens noch nicht scharf, nicht gründlich, nicht „grundsätzlich“ genug, kurz: zu wienerisch-liebenswürdig, nicht norddeutsch deutlich genug. Weshalb ich mich gemüßigt fühle, einiges zu dem, was Salten gesagt hat, hinzuzufügen: vom Standpunkt gerade des Norddeutschen aus. Damit doch die Wiener nicht vergessen, daß auch in Norddeutschland Leute leben, die sie nicht nur lieben, sondern die sich auch bemühen, sie zu verstehen und die ihre Werte in tausendfacher Hinsicht zu schätzen wissen. Und die bereit sind, für Wien und Wiener Art eine Lanze zu brechen, wo blöder Unverstand sich erdreistet, an ihnen zu mäkeln. Blöder Unverstand, sage ich — denn jene Art von Kritikern, die Felix Salten im Auge hat, wissen und sehen nichts. Sie haben keine Ahnung, wo die Probleme liegen. Sie haben keinen Sinn für die besonderen Dinge, die es zu schauen und zu beurteilen gilt, wenn man vor einem Phänomen steht wie das, das in dem Worte „Wien“ zum Ausdruck gebracht wird. Das sind talentlose Schmocks, die solche Urteile fällen. Sie sollten von ihren Verlegern zum Teufel gejagt werden.

Wer nicht in Wien geboren und aufgewachsen ist, braucht freilich oft lange Zeit, um seine spezifischen Reize zu fühlen. Ich selbst habe die längste Zeit meines Lebens Wien wenn nicht gehaßt, so doch gering geachtet oder gar verachtet. Noch vor zehn Jahren fand ich es lächerlich, daß Wien kein Nachtleben und keine Stadtbahn hatte und nicht alle Jahre um 100 000 Einwohner zunehme. Man sieht: ich stand in meinem Urteil jenem „Wiener Korrespondenten“ nicht fern, von dem uns Felix Salten erzählt hat. Ich war Berliner mit Leib und Seele. Seitdem ist bei mir alles in sein Gegenteil verkehrt. In diese zehn Jahre (denke ich) fällt meine Entwickelung zum Kulturmenschen und darum liebe ich jetzt — Wien.

Man kann das Urteil über Wien wirklich in dem einen Wort zusammenfassen: Wien hat Kultur. Ich sage nicht einmal „alte“. Kultur schlechthin. Oder wenn man dem Worte ein Epitheton beifügen will: künstlerische Kultur.

Denn auch seine unbeschreiblich schöne Natur ist großenteils so schön, weil sie einen Hauch von Kultur trägt, von Gemessenheit, von Stil, von Ausgeglichenheit. Wer einmal an einem schönen Frühlingstage auf der Rohrer Hütten oder in der Hinterbrühl die feine Luft eingesogen hat und der dezent versteckten Blütenpracht der Bäume froh geworden ist, weiß, was ich meine (wenn er etwa noch die Baumblüte in Werder dagegen hält, von der es auch gilt: „Die Masse muß es bringen“). Oder wer die Gärten der

alten Patrizierhäuser in Rodaun mit ihren träumenden Hecken kennt. Oder wer an einem klaren Spätsommertage durch die stillen Wege Schönbrunns geschlendert ist, wo Natur und Kunst zu wunderbarer Harmonie sich vereinigen, um unbeschreibliche Wirkungen auf unsere Seele auszuüben. Was bedeutet allein Schönbrunn für die Menschheit! Eine der ganz wenigen Blüten, die sie getrieben, wie ihrer hier und da noch in der Umgegend von Paris sich wiederfinden, aber auch nirgend sonst. Wahrhaftig, wenn Wien nichts als Schönbrunn hätte, könnte es die ganze „Kultur" z. B. von Berlin in den Sack stecken.

Aber aus den Hecken seiner Parks, über die Wiesenflächen des Prater klingen die Klänge des Wiener Walzer! Mensch von einem Korrespondenten: hast du denn gar kein Gefühl dafür, was das bedeutet! Nicht nur Duliäh-Stimmung ist es, die aus der „Schönen, blauen Donau" herausklingt. Es ist das letzte und höchste, das zu den Menschen reden kann. Denn neben Strauß stehen Haydn, Schubert, Brahms, Beethoven, Mozart. Die heiligsten Namen, die wir verehren. Wien ist Musik. Ist Harmonie. Und also wieder Kultur. Ganzheit, Ausgeglichenheit.

Nur in einer auch äußerlich so wundervollen Welt konnten diese Harmonien der Töne sich bilden. Das alte Wien als Stadt: in jedem Stein ein Lied, in jeder Straßenkrümmung, in jedem rebenumrankten Hof, in jedem alten Palazzo ein melodisches Tonstück.

Und wie Wien — der Wiener: ein Mensch. Nicht das Teilstück eines Menschen, das wir in Norddeutschland so häufig finden. Auch der Berufsmensch noch mit Sinn für das Leben. Ausgeglichen. Nicht eckig; nicht hart. Weich, schmiegsam im besten Sinne. Aber „untüchtig" sagt man. Das ist nicht einmal wahr. Nach meiner Kenntnis nicht wahr. Ich weiß ebenso viele Wiener Männer, die in der Wissenschaft, in der Kunst, im öffentlichen Leben reichlich ebensoviel leisten als wie Norddeutsche. Nur daß sie nicht soviel Aufhebens davon machen wie wir. (In Wien nennt man große Avenuen noch Gassen, in Berlin ist jede Gasse eine Straße.) Und wenn schon: kommt es denn allein auf die „Tüchtigkeit" an? frage ich mich. Verkommen wir nicht in „Tüchtigkeit"?! Vergessen wir über irgend einer „tüchtigen" Teilleistung nicht allzuoft das Ganze, den Menschen?!

Und weil die Wiener Menschen sind, darum sind auch die Wiener Frauen Frauen. Wien ist — habe ich schon vor Jahren einmal ausgesprochen — eine der ganz wenigen Städte, die Frauen, besondere, ursprüngliche Frauen hat, Frauen, die man schmecken kann, die etwas Eigenes an sich tragen wie eine schöne Blume, wie ein schönes Tier. Mensch von einem Korrespondenten: begreifst du nicht das Ungeheure, das eine Stadt der Menschheit schenkt, die ihr Frauen beschert?! Glaubst du wirklich, daß zehn Berliner Stadtbahnen eine einzige lokal gefärbte Wienerin aufwiegen?!

Wer verstehen will, was Wien für uns, für Deutschland, für die deutsche Kultur bedeutet, der muß es mit einem modernen Gebilde wie Berlin in Vergleich stellen. Man muß erst tief und schmerzvoll in seiner Seele erfahren haben, wie furchtbar rasch wir verarmen, wenn wir uns nur noch am Berliner Wesen begeistern, um — ich möchte sagen — eine heilige Verehrung zu fühlen für Wien: als Symbol dessen, was wir zu erhalten, was wir wiederzugewinnen trachten müssen.

Berlin ist ein Vorort von New York: nicht mehr, nicht weniger: Alles, worauf der Berliner stolz sein kann, hat New York in zehnfachem Umfange: es ist dreimal

so groß, es wächst noch rascher an, es hat zehnmal soviel Verkehr, zehnmal soviel Theater, seine Restaurants und Vergnügungsparks sind zehnmal so groß, sein Lärm ist zwanzigmal lauter, seine Entfernungen sind noch weiter.

Und was ist New York? Eine Wüste. Ein großer Kulturkirchhof. Soll die Menschheit auf ihm endigen?!

Was unsere Kultur bedroht, ist die Ueberwertung des Massenhaften, des Großen, des Rein-Quantitativen. Ist die Ueberwertung des technischen Mittels, über dem wir schließlich die letzten und wahren Worte vergessen. Als ob der „Verkehr" irgend einen Wert darstellte und in den Städten nicht bloß eine traurige Notdurft befriedigte. Der Verkehr, auf den der Amerikaner (Berliner) so stolz ist. Als ob die „gute Ordnung" an sich irgend etwas Wertvolles wäre, da sie doch nur einen Sinn hat, wenn sie wertvolle Dinge ordnet und nicht, wenn sie zum Selbstzweck wird. Als ob es auf „Leistungen" irgend welcher Art ankäme und nicht auf die Menschen, die sie vollbringen.

Was nützt mich die ganze norddeutsche (amerikanische) Kultur, wenn ich nur noch Teilmenschen, unliebenswürdige, ekelhafte Patrone um mich herum sehe.

„Wien schreitet nicht fort." Darauf soll man nicht antworten: doch. Sondern: leider — und viel zu sehr! Wenn doch erst die ganze Hohlheit dieses Götzen „Fortschritts" erkannt wäre, vor den uns der Kapitalismus in die Kniee zwingt! Während wir mit aller Heftigkeit bekennen sollten: wir wollen zu deinem „Fortschritt" nicht mehr beten, der uns unsere alten Heiligen vernachlässigen läßt. Der ein Zerstörer von besten Werten ist. Weil er mit roher Hand — nur von Nützlichkeitsgedanken erfüllt — hineingreift in ein organisches Gebilde feinen Menschentums, das uns in den Jahrhunderten erwachsen ist. Auch Wien ist vom „Fortschritt" bedroht, wie Florenz, wie Rom, wie Paris. Ich sprach von Schönbrunn als einem heiligen Symbol höchster Kultur: nun soll man von dort auf die Stadt schauen, wie sich ein gräuliches modernes Proletarierviertel dazwischenschiebt und alle feinen Empfindungen verletzt.

Wollen die Wiener wirklich ihren höchsten Stolz darein setzen, „berlinerisch-amerikanisch" zu werden?! Verkehr zu bekommen? Ein „Nachtleben"? „Tüchtig" zu werden? Ganz wird es ihnen ja nie gelingen. Denn der alte Kulturboden bleibt ihm erhalten. Und um ganz in „Modernität" aufzugehen, um sich ganz dafür begeistern zu können, daß in einem Restaurant 6000 Menschen speisen können, daß alle zwei Minuten ein Stadtbahnzug fährt: dafür muß man so aller Tradition, aller Kultur, aller Qualitäten bar sein, wie der — New Yorker.

Was ist uns Wien? Uns, die wir in der Wüste der modernen technischen Kultur leben?!

Nicht nur der Sonntag, an dem wir uns von der Misere des Alltagslebens erholen. Nicht nur die Geliebte, die uns allen Reiz dieses Lebens verkörpert. Mehr: Wien ist uns — um kantisch zu sprechen — die regulative Kulturidee: an Wien und Wiener Art orientieren wir uns, wenn wir wissen wollen, was Kultur ist. An Wien erstarken wir wieder, wenn wir von Ekel über die moderne menschliche Entwicklung erfüllt werden.

Ich fürchte, ich fürchte: auch über Wien geht der verheerende Strom der modernen Afterkultur hinweg und reißt nieder, was wir lieben, zerstört, was wir wert hielten. Wie er über Florenz, über Paris, über Brüssel hinwegstürzt. Dann freilich: wenn es sich darum handelt, welche Stadt die größte Zunahme, die meiste Industrie, den regsten Verkehr hat: dann wird Wien in Rückstand kommen. Dann wird es „rückständig" sein. Aber alles, was gut und wertvoll in uns ist, soll sich aufbäumen gegen diese proletenhafte Umwertung der alten Kulturwerte. Alles, was gut und wertvoll ist in uns, soll immer wieder und laut bekennen: Kultur heißt Menschenschöpfung; heißt Schönheit und Harmonie; heißt sinnvolles, geruhsames Leben; heißt Wien.

Und wenn wir uns zu dieser reinen Einsicht geläutert haben, dann erscheint uns das, was Wien noch besitzt, nicht als rückständig, sondern als hohes, bewundernswertes Ideal, von dem wir nur wünschen können, daß wir es in ferner Zukunft noch einmal wieder verwirklichen. Wenn die Untergrundbahnen und die Straßenreinigung und die Tausend-Menschenlokale und die gute Staatsverwaltung das Ende der Kultur wären: dann wäre sie keinen Schuß Pulver wert.

Und darum sollten wir in unserem Herzen beten: Gott erhalte Wien und Wiener Art und lasse uns allezeit ihrer froh werden und uns danach streben, sie in uns zu lebendigem Leben zu erwecken.

Der Teufel aber soll die Kerls holen, die uns dieses Liebste und Schönste verekeln wollen, die mit ihren verbildeten und verblödeten Sinnen uns Afterwerte predigen, weil sie selbst zu dürftig und zu armselig sind, um das Wertvolle zu begreifen, selbst zu sehr Teilchen von einem Menschen, um noch Verständnis bewahrt zu haben für Ganzheit und Menschlichkeit.

Das wollte ich zur Ergänzung der hübschen Ausführung Felix Saltens sagen. Nicht weil ich glaubte irgend einen neuen „Beitrag" zur Erkenntnis des Wiener Wesens beibringen zu können. Das läßt sich nur zum kleinen Teil in Worten aussprechen. Das muß gefühlt, erlebt werden. Nein: um mein Herz zu erleichtern. Und doch auch, um anzudeuten, worauf man achten muß, wenn man über so bedeutsame Dinge spricht. Und um des Bekenntnisses willen.

Musik.

Sittengemälde in vier Bildern von Frank Wedekind.

Viertes Bild. [Schluß]

Eine Dachstube in einem einstöckigen Häuschen auf dem Lande. Blaugetünchte Wände. Niedrige Fenster mit Geranien davor und kurzen, weißen Gardinen. Heiligenbilder an der Wand. Im Hintergrund steht ein schlichtes Bett, davor ein Kinderbettchen, in dem ein Kind liegt. Auf einer Kommode stehen ein Soxhletapparat und Arzneigläser.

Erste Szene.

Clara (sitzt in schlichter Kleidung am Bettchen und singt mit leiser Stimme vor sich hin:

„Es lief ein Knäblein in den Wald
Gar munter und geschwind.
Die Mutter sprach: Kehr wieder bald
Und nasche nicht Beeren, mein Kind!

Und als die dunkle Nacht begann,
Da schlich es sich müde nach Haus.
Die Mutter sprach: Was hast du getan?
Du siehst ja so kümmerlich aus!

Das Knäblein sprach: Wie sollt ich sein,
Ich bin ja frisch und gesund!
Waldmännchen hat Beeren ohne Stein,
Die schmecken so süß mir im Mund!

Nicht schlief die Mutter die ganze Nacht,
Sie weinte vor Kummer und Harm;
Und als der junge Tag erwacht,
Hielt tot sie das Knäblein im Arm."

(Sie hat den Gesang mehrfach durch heftiges krampfhaftes Schluchzen unterbrochen und die letzte Strophe kaum zu Ende singen können. Bei dem Wort „tot" schrickt sie jäh empor und flüstert die letzten Worte nur noch mechanisch vor sich hin. — Darauf sich zusammenraffend) Nein, nein, soweit ist es noch nicht! (über das Bettchen gebeugt) Es schläft ja nur! — Die Händchen — wie kühl! — — Aber es muß seine Tropfen bekommen! (sie geht zur Kommode, füllt einen Löffel aus einem Arzeneiglas, kehrt zum Bettchen zurück und flößt dem Kind die Medizin ein.) Es schluckt die Arzenei und öffnet die Augen nicht — verzieht den Mund nicht — — kein Lächeln mehr! — (aufhorchend) Da kommt der Doktor! Endlich! Gott sei Dank! Gott sei Dank! (sie eilt zur Tür und öffnet. Auf die Treppe hinaus sprechend) Wer ist denn da? — Ach — Ihr seid es! Verhaltet Euch nur bitte ruhig!

Zweite Szene.

(Josef und Else Reißner treten in durchnäßten Reisekleidern ein. Clara.)

Josef (mit gepreßter Stimme): Ist das ein schauderhaftes Wetter! Und dieser Schmutz vom Bahnhof bis hierher!

Else (gleichfalls leise sprechend): Wie geht es Dir denn, Clara?

Clara: Fragt nicht danach! Fragt nicht danach! Ich weiß ja nicht, wie es mir geht! Ich glaubte, es wäre der Doktor! Er hatte hoch und heilig versprochen, daß er um vier Uhr kommen werde.

Else (ist mit Clara zum Bettchen getreten und schrickt unwillkürlich zusammen): — Er schläft! — Wann war denn der Arzt zum letztenmal da?

Clara (über das Bettchen gebeugt): Nicht wahr? Nicht wahr? — Es steht schlimm! (schluchzend) O Gott! O Gott!

Josef (hat sich zögernd bis auf einige Schritte genähert): Wenn das Kind schläft, dann wird es auch wieder zu Kräften kommen. Der Schlaf beweist, daß die Krisis überwunden ist.

Else: Wir können leider kaum eine halbe Stunde bleiben. Wir sind auf der Durchreise ausgestiegen. — Warum läßt ihm der Arzt denn keine heißen Einwicklungen machen? Das Kind braucht Wärme!

Josef: Ich würde an Deiner Stelle dem Arzt lieber nicht ins Handwerk pfuschen!

Clara (kleinlaut): Ihr seid wohl gerade im Begriff, in die Sommerfrische zu fahren?

Else: Wir gehen auf sechs Wochen nach Marienweiler. Die Kinder sind mit dem Mädchen gleich weiter gefahren.

Clara (über das Bettchen gebeugt): Jetzt öffnet es die Lippen. Seid einen Augenblick ruhig! Ich bitte Euch!

Josef: Was sagt denn der Arzt?

Clara (auffahrend): Daß dieser Mensch nicht kommt! Das ist Pflichtvergessenheit! Das ist Mord! Hätte ich nur die geringste Vermutung, bei welchem Patienten er zurückgehalten wird, dann liefe ich zu ihm hin . . . (sich plötzlich besinnend) Allmächtiger Gott im Himmel! Ihr müßt mich allein lassen! Ich bitte Euch, laßt mich gleich allein! Ihr habt ja gar keine Ahnung davon, was mir bevorsteht!

Josef (ist ans Bettchen getreten): Der ruhige Schlummer des Kindes setzt Dich in Schrecken, Clara. Laß ihn doch nur wenigstens noch so lange schlafen, bis der Arzt hier ist . . .

Clara (mit verhaltenem Aufschrei): Meine Mutter ist hier! In diesem Augenblick steigt sie am Bahnhof aus! Jetzt kann sie jeden Moment in der Türe stehen!

Josef: Deine Mutter?!

Clara (nimmt ein Telegramm vom Tisch und reicht es Josef): Hier ist ihr Telegramm! — O Gott, o Gott!

Josef (reicht Else das Telegramm und liest, während es Else in der Hand hält): „Zürich, 10. Juni — bin morgen Abend um vier Uhr bei Dir. Bitte, mich vom Bahnhof abzuholen. — Mama."

Clara: Franz Lindekuh ist auf den Bahnhof gegangen, um meine Mutter, wenn sie aussteigt, so gut es ihm irgend möglich wird, auf alles vorzubereiten. Euch beiden hat er sich natürlich nicht gezeigt, als Ihr ausstiegt.

Josef: Hast Du denn Deiner Mutter nicht ein Wort davon geschrieben, daß Du das Kind hast?

Clara: Hätte ich es ihr doch nur geschrieben! Hätte ich ihr doch nur alles geschrieben! Dann wäre mir jetzt leichter zumute! Ich schrieb ihr nur um Geld und schrieb ihr meine jetzige Adresse dazu. Sie kommt auf meinen Brief hin hierher, weil sie glaubt, daß ich nichts mehr zu beißen und zu brechen habe, und daß mich nur meine künstlerischen Enttäuschungen davon abhalten, zu ihr nach Hause zu kommen. (Die Hände ringend) Allmächtiger Gott, allmächtiger Gott, wie trete ich meiner Mutter entgegen! — Aber es gibt da oben über uns keinen Gott! Das habe ich untrüglich erfahren! Es müßte denn ein Ungeheuer sein, dem das klägliche Aechzen meines armen verlassenen Kindes Musik in den Ohren ist! — (Sich wieder über das Bettchen beugend) Mein armes Kind! — Dein Erbrechen hat heute früh wenigstens nachgelassen. Aber wie schlaff Deine Aermchen sind! — Gewiß, gewiß, Du bekommst wieder etwas zu trinken! (zur Kommode gehend) Kalte Milch mit Sodawasser.

Else (ihr folgend): Kann ich Dir etwas helfen, Clara?

Clara: Bitte, laß mich in Frieden. (Sie kehrt mit dem Trank zum Bettchen zurück und flößt ihn dem Kind ein.)

Else: Woran soll denn aber Lindekuh Deine Mutter am Bahnhof erkennen, wenn sie aus dem Zug aussteigt?

Clara (vom Bettchen aus nach vorn sprechend): An ihrer Verzweiflung!

Josef: Dieser Eisblock von einer Menschenseele! — Dem Lindekuh ist der Auftrag, Deine alte Mutter vom Bahnhof zu Dir hierher zu führen und sie auf dieses Wiedersehen vorzubereiten, ein Hochgenuß, für den er getrost zwei Jahre Gefängnis absitzen würde! Dein und Deines Kindes Leiden sieht sich dieser liebloseMensch mit dem gleichen wonnigen Behagen an, mit dem die Bürgerschaft im alten Rom christliche Märtyrerinnen unter den Zähnen reißender Bestien verenden sah!

Clara (auffahrend): Da kommt jemand! Hilf mir Gott, das ist meine Mutter!

Josef: Hoffentlich ist es der Arzt!

Clara (hat die Türe aufgerissen und spricht in den Vorplatz hinaus): Gott sei Dank, sind Sie endlich, endlich hier!

Dritte Szene.

Dr. Schwarzkopf. Die Vorigen. Dann die Vermieterin.

Dr. Schwarzkopf (sich seines Havelocks entledigend): Nun erzählen Sie mir einmal ausführlich, Fräulein Hühnerwadel, wie es Ihnen denn nun heute eigentlich geht.

Clara (ist ans Bettchen geeilt): Kommen Sie! Sehen Sie mein Kind! Wecken Sie das Kind aus dem entsetzlichen Schlaf! Es schläft schon zwei Stunden!

Dr. Schwarzkopf (ist ans Bettchen getreten, befühlt das Kind von oben bis unten und sagt fortwährend „Hm — hm". — Sich aufrichtend): Jetzt rasch ein heißes Bad! (Zu Else) Frau Professor, Sie sind schon so freundlich, mir hier ein wenig an die Hand zu gehen. Ich habe mich bei der Frau da unten im Hause eben schon erkundigt. Sie hat heißes Wasser bereit. Lassen Sie die Frau sofort einen Kübel voll heißes Wasser bringen! So heiß als möglich! Es kann fünfundvierzig Grad Celsius haben!

Else (hat Hut und Mantel abgeworfen): Gewiß, Herr Doktor! Sofort! (Ab)

Dr. Schwarzkopf (zu Clara, die weinend am Bettchen kniet): Nun seien Sie erst mal bis auf weiteres vollständig ruhig, Fräulein Clara. Der Verlauf dieser Krankheit hängt leider mehr vom Charakter der herrschenden Epidemie als von der ärztlichen Behandlung ab. (dem Kind die Brust reibend) Geben Sie acht, gleich wird das Kind wieder schreien.

Clara (die Hände ringend): Musik! Musik! — Was habe ich um deinetwillen auf Gottes Welt schon ausgestanden!

Dr. Schwarzkopf (zu Josef): Als ich eben noch einen Krankenbesuch im Dorfe machte, lief mir unversehens Franz Lindekuh über den Weg. Ich fragte mich: Was hat denn der nur! Er befand sich in der unglaublichsten Aufregung. Er sagte, er müsse rasch jemanden vom Bahnhof abholen.

Josef: Franz Lindekuh hat immer irgend jemanden zur Hand, den er im ungeeignetsten Moment vom Bahnhof abholt! Dieser schadenfrohe Menschenverächter glaubt, wir alle, die wir uns hier auf Erden in den furchtbarsten Qualen winden, seien von Gott nur dazu geschaffen, um ihm durch unsere Gefühlsäußerungen die Zeit zu vertreiben. — (Clara den Kopf streichelnd) Clara, Du mußt Deiner Mutter mit unerschütterlichem Selbstbewußtsein entgegentreten! Du mußt ihr mit unnahbarem Stolz in die Augen sehen; dann ist Deine Mutter glücklich, Dich wieder zu haben!

Dr. Schwarzkopf: Mut, Fräulein Clara! — Wenn die Gewebe nur erst wieder eine gewisse Sättigung zeigen und das Blut wieder kräftig durch die Adern strömt! (Else Reißner und die Vermieterin tragen einen Kübel dampfenden Wassers herein, den sie in die Mitte des Zimmers setzen.)

Else: Das Bad wird ihm gut tun. (den nackten Arm im Wasser) Alles Kochsalz, das in der Küche war, haben wir hineingeschüttet. Das Salz wird ihm doch wohl nicht schaden, Herr Doktor?

Dr. Schwarzkopf (am Bettchen, gedämpft): Es ist nichts mehr zu wollen. Das Kind ist tot.

Clara (schreit jämmerlich auf.)

Dr. Schwarzkopf (nimmt sie in die Arme und richtet sie sorglich empor): Nun kommen Sie, Fräulein Clara! Der Patient sind jetzt Sie! Wir haben jetzt sehr ernst miteinander zu sprechen, und wir haben noch sehr, sehr viel miteinander zu sprechen. Schreien Sie nur, so laut Sie schreien mögen! Tun Sie sich uns gegenüber nicht den geringsten Zwang an! Weinen Sie sich jetzt aus, so viel und so heftig Sie nur weinen können! — (zu der Vermieterin) Tragen Sie das Wasser wieder hinunter!

Die Vermieterin (nimmt den Kübel mit Wasser vom Boden auf und trägt ihn hinaus).

Dr. Schwarzkopf (Clara, die ihr Gesicht wimmernd an seiner Brust birgt, den Kopf streichelnd): Nur weinen! Recht viel weinen! — Sehen Sie, Fräulein Clara, wenn man so liebe und so treue Freunde in dieser Welt sein eigen nennt wie Sie, dann ist es ja unmöglich, daß es einem in Wirklichkeit einmal schlecht geht! Glauben Sie mir, Fräulein Clara, daß ich aus meiner Erfahrung weiß, wie das wirkliche Unglück aussieht! Dagegen gehalten sind Ihre Erlebnisse Dilettantismus! — Aber es schüttelt Sie eben doch, es reißt Sie innerlich zusammen, es würgt Ihnen den Hals ein! — Dafür haben Sie eben augenblicklich auch all Ihr aufgepeitschtes Blut im Kopf! — Weinen Sie nur, wir bleiben bei Ihnen! Sie müssen sich jetzt erst wieder vollständig gesund und vollkommen glücklich fühlen; was Sie in den letzten Wochen erlebt, muß Ihnen ganz und gar aus dem Gedächtnis entschwunden sein, bevor wir Sie aus unserer Gefangenschaft entlassen! — So, und jetzt setzen Sie sich, bitte, in diesen Polstersessel. (Er hat einen Strohstuhl zurechtgerückt und läßt Clara sich darauf niedersetzen. Ihr fortwährend Gesicht und Hände streichelnd): Sehen Sie, Fräulein Clara, Sie haben — genau betrachtet — wirklich ein ganz unverhofftes Glück gehabt! An Ihrer Stelle würde ich dem lieben Gott aufrichtig für seine barmherzige Fügung danken. Das Kind, dessen Verlust Ihnen jetzt noch so erbarmungslos das Herz zerfleischt, das liebe Kind wäre in dieser Welt doch niemals glücklich geworden! Ich als Arzt kann Ihnen die Versicherung geben, daß das herzige, gute Geschöpfchen, ohne es zu ahnen, den besten Weg gewählt hat, der ihm zum Glück offen stand. — Weinen Sie, Fräulein Clara! — Weinen Sie, wir haben Zeit.

Else (gedämpft): Unter diesen Verhältnissen, Josef, werden wir heute doch jedenfalls noch bei ihr bleiben müssen!

Josef (ebenso): Selbstverständlich bleiben wir hier! Es ist mir unbegreiflich, wie Du daran zweifeln kannst!

Dr. Schwarzkopf (Clara den Kopf streichelnd): Weinen Sie jetzt nur ruhig so weiter. (er geht zu Josef hinüber und sagt leise, aber mit Nachdruck) Das Mädchen darf diese Nacht unter keinen Umständen allein bleiben! Wie ich eben bemerkt habe, hat sich ein äußerst bedrohlicher Herzklappenfehler bei ihr entwickelt, der ihrem Leben bei der allergeringsten Aufregung ein Ende machen kann.

Josef (während Else zu Clara hinübergeht): Es versteht sich ganz von selbst, Herr Doktor, daß wir die nächsten Tage hier bleiben. Aber was geschieht jetzt mit dem Kind — mit der Leiche, meine ich? Man muß die Unglückliche doch jedenfalls baldmöglichst von dem traurigen Anblick befreien.

Dr. Schwarzkopf: Das muß natürlich das erste sein. (seinen Havelock anziehend) Ich schicke jetzt gleich die Vermieterin von unten herauf, damit sie das Kind möglichst unauffällig hinausträgt. Derweil stelle ich auf der Gemeindekanzlei den Totenschein aus und besorge beim Tischler einen kleinen Sarg. Sobald es dunkel geworden ist, tragen wir, Sie und ich, das Kind dann zur Leichenhalle hinaus. Ich muß Sie aber noch einmal darauf aufmerksam machen, Herr Professor, bewahren Sie das Mädchen vor jeder Art von Aufregung! Ich halte es für sehr gut möglich, daß sich der Herzklappenfehler unter dem Einfluß einer guten Pflege wieder zurückbildet. Aber bei der Heftigkeit, mit der er sich augenblicklich geltend macht, würde die geringste seelische Erschütterung den sicheren Tod zur Folge haben. (ihm die Hand drückend) Auf Wiedersehen! Für die nächste Nacht bekommt sie ohne ihr Wissen ein unschädliches Schlafmittel zu trinken.

Vierte Szene.

Frau Oberst Hühnerwadel. Franz Lindekuh. Die Vorigen.

Frau Oberst (eine hochgewachsene Dame von sechzig Jahren öffnet die Tür und sagt): In dieser jämmerlichen Dachkammer!

Clara (mit einem Aufschrei emporfahrend): Da ist meine Mutter!

Frau Oberst (ist rasch auf sie zugeeilt und schließt sie in die Arme): Mein Kind! Mein inniggeliebtes Kind! So habe ich Dich endlich wieder!

Clara (gleitet wimmernd an ihr herab, bis sie mit dem Gesicht den Boden berührt): Mutter! Meine Mutter! — Ich bin ja nicht wert, Dir die Füße zu küssen!

Frau Oberst (richtet sie zärtlich auf): Ermanne Dich, mein Kind! Wirf Dich vor Gott in die Knie! Ich bin Deinesgleichen, Dein Fleisch und Blut, Deine Mutter! Ich weiß ja alles, was Du mir zu sagen hast; weiß alles, was Du gelitten hast! Nimm Dein Kind in den Arm und komm! Du und Dein Kind, Ihr werdet die glücklichsten Tage bei mir haben!

Clara (aufschreiend): Mutter, mein Kind ist tot! (zum Bettchen eilend): Hier liegt mein Kind! Es ist kalt! Es hat keine Spur von Wärme mehr in sich! Mutter, was ich um dieses Kind gelitten habe, das hast Du um mich nicht gelitten, als Du mich gebarst! Und jetzt ist es hin! Alles hin! Alles, alles hin!

Frau Oberst (zum Bettchen gehend und sich in maßlosem Erstaunen zu Lindekuh zurückwendend): Das Kind ist tot?! — Und das verschweigen Sie mir?!

Lindekuh: Das Kind, gnädige Frau, war, als ich vorhin von hier fortging, um sie vom Bahnhof abzuholen, noch am Leben.

Frau Oberst (das Kind befühlend): Und jetzt ist es eine Leiche!

Dr. Schwarzkopf: Das Kleine ist vor zehn Minuten einem äußerst heftigen Magen- und Darmkatarrh erlegen. Ich hätte ihm noch eine Kampfereinspritzung gegeben, aber der rasche Verlauf ließ mir keine Zeit mehr dazu.

Frau Oberst: Clara, Clara, jetzt erfaßt mich ein Grauen vor Dir!

Clara (noch immer weinend): Was hast Du, Mutter?

Frau Oberst (zu Lindekuh): Rührt Sie denn dieses Unglück nicht?!

Lindekuh: Ich bin erschüttert.

Frau Oberst: Erschüttert sind Sie? — Der Tod dieses Kindes läßt Sie so gleichgültig, als wäre in Ihrer Abwesenheit eine Kirsche vom Baum gefallen!

Lindekuh: Gnädige Frau . . .

Frau Oberst: Reden Sie mich nicht mehr an! Ihre Ausdrucksweise verwandelt einem das Blut in Eiskörner! Ich habe bei uns zu Hause schon die empörendsten Ruchlosigkeiten als Ihre Lebensauffassung erzählen hören, aber das Entsetzen, das Ihr persönliches Er-

scheinen in die Welt bringt, übertrifft die furchtbarsten Vorstellungen, die man sich von Ihnen gemacht hat!

Clara (aufspringend): Mutter, geh um Gottes Barmherzigkeit willen, woher Du gekommen bist! Laßt mich alle, alle allein! Ich werde sonst wahnsinnig!

Frau Oberst: So weit hat Dich also sein Satanismus glücklich gebracht! Sei ruhig, mein Kind; ich sage kein böses Wort mehr über Deinen Liebsten. (Zu Lindekuh): Helfen Sie mir doch jetzt wenigstens, mein armes Kind zu beruhigen!

Lindekuh (sucht Clara zu beruhigen): Die Majestät des Todes gebietet uns zu schweigen.

Clara (sich losreißend): Wo ist diese Majestät?! Die Qualen eines Tieres gebieten Ehrfurcht! Welcher Mensch wäre so roh, ein Tier zu verspotten, das auf der Schlachtbank liegt?! Aber die Qualen, die mich zerfleischen, die mich zu Boden reißen, werden lächerlich! Die Leiche meines Kindes, das ich vor einer Stunde noch lebend an meiner Brust hielt, schickt sich an, lächerlich zu werden! Meine Höllenschmerzen verkehren sich in Lächerlichkeit! In gemeinen Schmutz! Das ist übermenschliche, das ist überirdische Grausamkeit! Wo finde ich einen Ausweg?! Mich packt ein namenloser Ekel vor dem schauerlichen Los, unter schallendem Hohngelächter zu Tode gefoltert zu werden!

Dr. Schwarzkopf (nimmt sie besänftigend in die Arme): Weinen Sie, Fräulein Clara! — Das ist ein Unglück, das ich bei jedem Trauerfall erlebe, daß das Unglück gerade im unglücklichsten Moment lächerlich wird. (Sie zum Sitzen nötigend): Ruhen Sie sich jetzt aus! Ich muß Sie bei Ihrem Leben darum beschwören!

Frau Oberst (mit äußerster Zurückhaltung): Mit dem besten Willen, mein teures Kind, konnte ich nicht ahnen, daß den Menschen, die an Deines Kindes Totenbett stehen, Dein unseliges Geschick ein Geheimnis ist. Gibt es denn keine Möglichkeit, mit Dir allein zu sein?!

Josef: Ich war drei Jahre hindurch der Lehrer Ihrer Tochter.

Frau Oberst: Herr Professor Reißner?

Josef: Ich bin mit meiner Frau auf der Durchreise ausgestiegen. Wir sind auf dem Wege in die Sommerfrische.

Frau Oberst: Haben Sie Dank dafür. Mein Kind pries mir in jedem Brief die außerordentlichen Vorzüge Ihrer Gesangsmethode.

Clara: Mutter, Mutter . . .

Frau Oberst (eilt zu ihr): Was ist Dir, Kind? Ich hoffe doch, Dein Lehrer wird Schweigen bewahren über die Schrecknisse, die er hier mitangesehen hat.

Josef (in aufrichtiger Zerknirschung): Meine Antwort, gnädige Frau, bleibt mir in der Kehle stecken.

Else (eindringlich): Ich bitte Dich, komm.

Frau Oberst: Ihre Frau Gemahlin wird ungeduldig! Gehen Sie denn. Aus vollem Herzen danke ich Ihnen für alles, was Sie in den drei Jahren an meiner Tochter getan haben!

Clara (rennt in Verzweiflung auf und nieder): Reiß doch lieber mein totes Kind aus dem Bettchen dort und tritt ihm vor meinen sehenden Augen den Kopf entzwei! Drei Jahre lang habe ich, ohne zugrunde zu gehen, das gräßlichste Unglück ertragen, das einem Weib beschieden sein kann! Aber das war zu wenig! Mir war noch aufgespart, all meiner Leiden wegen verhöhnt und verspottet zu werden! Mich bemitleidet niemand mehr! Aus dem Umkreis menschlicher Gefühle bin ich hinausgestoßen! In den eiskalten Weltenraum gestoßen! Das irdische Denken reicht nicht bis zu dem Gedanken, daß es solche Qualen gibt! Die armselige, die anspruchslose Würde, die jedem Unglück verbleibt, ist meinen Höllenschmerzen geraubt! Am Schandpfahl erdulde ich meine Qual! Was ich in den drei Jahren alles erlebt und erlitten habe, ist einfach lächerlich! Und kein Erwürgen ist möglich! Kein Selbstmord! Dazu sind meine Höllenschmerzen zu lächerlich! Gelächter, wohin ich mich wende! Gelächter über mich! Gelächter! Mein totes Kind sehe ich über mich lachen! Sein Vater wendet sich ab, weil er das Lachen kaum verbeißen kann! Ich selber . . .! Oh! (indem sie in fürchterlichstem Schmerz aufheulend zu Boden bricht): Die Menschen bekommen Krämpfe vor Lachen, wenn sie die Geschichte meiner Leiden hören!

Dr. Schwarzkopf (leise zu Josef): Ich bitte Sie, Herr Professor, gehen Sie jetzt, ohne sich zu verabschieden.

(Josef und Else ab.)

Frau Oberst (für sich): Hätte ich mein Kind doch nur erst unter freiem Himmel!

Dr. Schwarzkopf: Frau Oberst, ich erwarte jetzt die tatkräftigste Entschlossenheit von Ihnen! Für die Bestattung dieses unglücklichen Wesens werden Herr Lindekuh und ich Sorge tragen. Nehmen Sie Ihre Tochter, wenn Sie ihr Leben retten wollen, besinnungslos, wie sie daliegt, vom Boden auf und bringen Sie sie, ohne sie zur Besinnung kommen zu lassen, zur Bahn! Dann fahren Sie ohne Aufenthalt mit ihr in die Schweiz und pflegen Sie sie bei sich zu Hause so gut, wie man ein todkrankes Kind nur irgendwie pflegen kann! (Clara vom Boden aufhebend): Stehen Sie jetzt rasch auf, Fräulein Clara! Sie haben dringend Luftveränderung nötig! (eine wollene Decke von ihrem Bett nehmend): Wickeln Sie sich fest in diesen Reiseplaid, und nun gehen Sie mit Ihrer lieben Mutter! Herr Lindekuh und ich kommen Ihnen gleich nach, um Ihnen die Fahrkarten zu besorgen! Halten Sie sich nicht mehr auf, meine Damen! (Er geleitet die Damen hinaus. — Zurückkommend zu Lindekuh): Ihre ritterliche Haltung, die Sie als der zu Unrecht Beschuldigte beibehielten, hat mir die größte Hochachtung vor Ihnen eingeflößt.

Lindekuh: Die kann ein Lied singen! [Schluß.]

Ein Frauenschicksal aus der Renaissance.

Nach einer italienischen Chronik*)
übersetzt von
Friedrich von Oppeln-Bronikowski.

Heinrich von Aragonien, Marchese von Gerace, ein natürlicher Sohn des Königs Ferdinand I. von Neapel**) und dem Sorrentiner Edelfräulein Diana Guardati, ehelichte Polixena Centilla, Tochter des Marchese Antonio von Corrone, die ihm vier Kinder schenkte: Don Ludwig, der dem Vater in der Herrschaft folgte, dann aber Priester und später Kardinal wurde und das Erstgeburtsrecht seinem Bruder Don Carl abtrat, ferner zwei Töchter, Katharina, die den Grafen Gentile Orsini von Nola heiratete, und Johanna, die Alfons Piccolomini, Herzog von Amalfi, die Hand reichte. Sie wurde schon nach Jahresfrist Witwe, verwaltete aber das Herzogtum für ihren nachgeborenen Sohn Alfons, ungeachtet ihrer großen Jugend, mit Umsicht und Gewandtheit. Es begab sich aber, daß Antonio Bologna, ein neapolitanischer Edelmann, der im Hofstaat vieler Großen und zuletzt dem unglücklichen König Friedrich von Neapel gedient hatte, von der Herzogin zum Haushofmeister ernannt wurde. Er genoß großes Ansehen, war geschickt in Geschäften, ein guter Reiter und wußte herrlich zu singen und die Laute zu schlagen. Die Herzogin, die sich nicht wieder verheiraten wollte, damit ihr Sohn nicht in fremde Hände käme, erkannte seinen Wert vor all ihren Untertanen wohl und entbrannte in Liebe für ihn. Sie faßte den Gedanken einer geheimen Heirat, die sie später einmal, wenn die Zeit kam, offenbaren wollte; und so ließ sie den Bologna eines Tages zu sich bescheiden und sprach also zu ihm:

*) Pariser Nationalbibliothek, Ital. Fol. 296, früher im Besitz des berühmten Romanciers und Psychologen Henri Beyle (de Stendhal), von dessen Erben es die Nationalbibliothek erwarb.

**) Ferdinand I., König von Neapel, natürlicher Sohn Alfons' V. von Aragonien, 1458—1494.

„Wenn ich einen anderen vor mir hätte, als dich, oh, Antonio, so würde ich mich bedenken, dir zu sagen und kund zu tun, was ich beschlossen habe. Doch da ich weiß, wie verschwiegen und verständig du warest am Hofe Alfonsos, Friederichs und Ferdinands,*) so hoffe ich zuversichtlich und glaube gern, daß du nach Anhören meiner ehrsamen Gründe meine Meinung teilen wirst. Wie dir bekannt ist, ward ich in sehr jungen Jahren Witwe und habe bis auf diesen Tag so in Ehren gelebt, daß mir niemand das geringste vorwerfen könnte, weder über meinen Wandel, den du mich täglich führen siehst, noch was die Verwaltung des Herzogtums betrifft. Wenn mein Sohn einmal die Herrschaft antritt, wird er sie in besserem Stand übernehmen, als mein Gatte sie mir überlassen hat. Ich habe fünfzehntausend Scudi Schulden**) bezahlt, die mein Gemahl in den vergangenen Kriegen gemacht hatte, so daß der Besitz jetzt schuldenfrei ist. Aber wenn ich mir vorgenommen hatte, stets Witwe zu bleiben und mich nur der Verwaltung des Herzogtums zu widmen, so habe ich nun meinen Vorsatz geändert und halte es für besser, mich wieder zu vermählen, — anstatt wie viele zu tun, die Gott beleidigen und durch schlechten Wandel Aergernis erregen, indem sie sich Liebhabern ergeben. Aber zu meinem Leidwesen kann ich keine standesgemäße Ehe eingehen, die mir ehrbare Liebe erlaubte; es ist gegenwärtig kein Baron, der ein Weib freien müßte, und so fiel es mir nach reiflichem Erwägen ein, dich zum Gatten zu nehmen. Aber um dem Gerede des Volks zu entgehen und es nicht mit meinen Brüdern, insonderheit dem Kardinal, zu verderben, wünsche ich es geheim zu halten, bis der Tag kommt, wo ich es ohne Gefahr für mein Leben veröffentlichen kann; und wenn ich nicht Herzogin bleiben kann, so will ich mich begnügen, als Edeldame zu leben. Aber was sagst du dazu, Antonio?“

Er küßte ihr freudestrahlend die Hand und entgegnete:

„Ich lobe Eure Meinung und ich erbiete mich nicht nur als Gatte, sondern auch als getreuer und folgsamer Knecht.“

Nachdem sie sich derart einander versichert hatten, reichten sie sich im geheimen die Hand. Die Herzogin hatte eine vertraute Kammerfrau, die um ihre Liebe wußte; die rief sie und traute sich dem Bologna in ihrer Gegenwart an. Die Ehe blieb Jahre hindurch geheim und als die Herzogin eines Tages ein Kind gebar, nannte Bologna es Friedrich im Andenken an den unglücklichen König, dem er bis zu seinem Tode in Frankreich treu gedient hatte. Dann gebar sie ein bildschönes Mädchen; aber durch eine Unvorsichtigkeit ward diese Geburt ihrem Hofstaat bekannt, und das Gerücht drang bis zu den Ohren des Kardinals und des Marchese, ihrer Brüder. Diese sandten nun täglich unter mannigfachen Vorwänden Leute an sie, um der Sache auf den Grund zu kommen, und da Bologna an der Verschwiegenheit der Kammerfrau zweifelte, sprach er also zu der Herzogin: „Herrin, Ihr wißt, daß Eure zweite Niederkunft Euren Brüdern zu Ohren gekommen ist, und daß sie es eilig haben, alles zu erfahren, und so fürchte ich, daß sie Verdacht auf mich haben und mich eines Tages werden ermorden lassen. Ihr kennt ihre Gemüts-

*) Alphons II. war seinem Vater Ferdinand I. gefolgt, als dieser 1494 während der französischen Invasion starb, dankte aber nach wenigen Monaten zugunsten seines Sohnes, des oben genannten Ferdinand II., ab, während Alfonsos jüngerer Bruder Friedrich nach dem Tode seines Neffen Ferdinand II. (1496) die Regierung antrat. Er starb 1504 in französischer Gefangenschaft.

**) D. h. 60 000 Mark nach damaligem Gelde, dem heutigen Geldwert nach etwa 300 000 Mark.

art besser als ich und wißt auch zur Genüge, wie der Kardinal zu handeln pflegt. Und da ich glaube, daß er auf mich ergrimmter sein muß als auf Euch, so bin ich entschlossen, nach Neapel zu gehen, meine Geschäfte zu ordnen und dann nach Ancona überzusiedeln, wohin ich Gelegenheit habe, meine Einkünfte überweisen zu lassen; dort werde ich bleiben, bis der Verdacht aus dem Geist Eurer Brüder gewichen ist."

Es wurden noch viele Worte gewechselt, aber schließlich reiste Bologna zum großen Schmerze der Herzogin ab und ging mit seinen Kindern nach Ancona, wo er sie sorgfältig erziehen ließ. Die Herzogin gebar noch ein drittes Kind, aber die Sehnsucht nach ihrem geliebten Antonio und die Furcht, daß auch dies letzte Ereignis den Brüdern zu Ohren kommen könnte, bestimmten sie, zu ihrem Gemahl zu reisen und als Privatperson mit ihm in Ancona zu leben. Als sie aber sah, daß der Zorn der Brüder sich in Wut verwandelt hatte, erklärte sie, ein Gelübde an die Madonna in Loreto erfüllen zu wollen, und brach mit großem Gefolge dorthin auf, ihren Sohn, den künftigen Herzog, in guten Händen zurücklassend. Nachdem sie der Madonna von Loreto reiche Gaben dargebracht hatte, erklärte sie ihrem Hofstaat: „Wir sind nur fünfzehn Meilen von Ancona entfernt, welches eine sehr schöne Stadt sein soll. Auf, laßt uns gehen und sie ansehen."

Das Gefolge fügte sich ihrem Willen. Als der Zug Ancona nahte, ritt ihr Bologna mit vielen Edelleuten aus der Stadt entgegen, um sie einzuholen. Er sprang vom Pferde, küßte ihr die Hand und führte sie in seinen prächtig geschmückten Palast, wo ein Festmahl ihrer harrte. Nach dem Mahle nahm die Herzogin die Maske ab, ließ all ihr Ingesinde in den Saal treten und begann:

„Die Zeit ist gekommen, Ihr meine Edelleute und anderen Diener, Euch zu offenbaren, was bisher nur Gott offenbar war. Da ich Witwe bin, so schien es mir recht, mich wieder zu vermählen und den zum Gatten zu nehmen, der mir der liebste war. Vor mehreren Jahren freite ich im Beisein dieser meiner Kammerfrau den Herrn Antonio Bologna; er ist mein rechtmäßiger Gatte und ich werde mit ihm leben. Bisher war ich Herzogin und Ihr waret mir treue Vasallen und Diener; dienet in Zukunft ebenso treu meinem Sohne, dem Herzog, und geleitet jetzt meine Frauen nach Amalfi zurück. Ich habe meine Gaben für sie vor der Abreise im Kloster des Hl. Sebastian niedergelegt und will nur meine Kammerfrau behalten. Wenn einer der Diener bei mir bleiben will, so soll er es gut haben; um es kurz zu machen: ich lege meine Würde als Herzogin nieder, um mit Herrn Antonio ins Privatleben zu treten."

Das Gefolge war erstaunt ob dieser Rede und mehr noch, als Bologna ihm den Knaben und das Mädchen zeigte, das er von der Herzogin hatte. Außer der Kammerfrau und zwei Dienern kehrten alle nach Amalfi zurück, und ein Edelmann begab sich nach Rom, um dem Kardinal von Aragon Bericht zu erstatten. Dieser konnte den Schimpf nicht ertragen: er wandte sich an den Kardinal von Mantua, Sigismund Gonzaga, der unter dem Pontifikat Julius II. päpstlicher Legat in Ancona war, und bat ihn, das Paar ausweisen lassen, wie es auch geschah. Bologna verschaffte sich durch einen Freund einen Freibrief von der Signoria von Siena, um dort mit seiner Familie zu leben; doch die Brüder der Herzogin verständigten sich mit den Häuptern der Signoria, und Bologna

wandte sich nun mit der Gattin nach Venedig, um den Nachstellungen ihrer Brüder zu entgehen. Unterwegs in der Romogna, unfern Forli, sahen sie sich plötzlich von einem großen Reitertrupp verfolgt. Bologna und sein Sohn Friedrich waren gut beritten, aber die Herzogin saß mit ihren beiden kleineren Kindern in einer Sänfte. Sie ermahnte ihn zu entfliehen; für sich wie für ihre Kinder hatte sie keine Furcht. Da nahm er mit vielen Tränen Abschied und entfloh mit Friedrich und vier Dienern. Die Verfolger, denen er entgangen war, nahmen die Herzogin gefangen, und ihr Anführer sagte:

„Frau Herzogin, Ihre Brüder haben mich gesandt, Euch heimzuführen, damit Ihr die Erziehung Eures Sohnes, des Herzogs, wieder übernehmt und nicht von Land zu Land herumstreicht, indem Ihr den falschen Worten des Bologna traut, der Eurer satt ist und Euch gern im Stich lassen würde. So seid denn guten Mutes und zürnet nicht über das was geschehen muß, wie es unsere Pflicht erheischt."

Bei diesen falschen Worten des Hauptmanns ergab sich die Herzogin in ihr Los und kehrte mit den Reitern nach Amalfi zurück. Aber statt zum Herzogsstuhl, ward die Aermste ins Kastell geführt und mitsamt ihren Kindern und der treuen Kammerfrau elend erdrosselt, und ihre Leichen wurden heimlich begraben.

Antonio wandte sich mit seinem Sohn und den Dienern nach Mailand und fand ein Obdach für wenige Tage bei Silvio Savelli, welcher das Kastell von Mailand im Namen Maximilian Sforzas befehligte, nachdem die Franzosen es im Jahre 1512 geräumt hatten. Als sein Gastfreund zur Belagerung von Cremona ausrückte, lebte Bologna im Hause des Ritters Visconti und war guter Dinge. Inzwischen ließen die Brüder der Herzogin seine Güter in Neapel unter allerhand Vorwänden einziehen. Auch unterhielten sie Verkehr mit den verbannten Neapolitanern in Mailand. Bologna erfuhr davon durch seine Freunde, doch hoffte er die Brüder der Herzogin eines Tages zu besänftigen; ahnte er doch nicht, daß sie mit den Ihren in Amalfi erdrosselt worden war. Eines Tages sagte ihm Visconti und dessen Gattin, sie wüßten bestimmt, daß die Brüder der Herzogin Leute nach Mailand entsandt hätten, um ihn zu ermorden. Er dankte ihnen für diese Warnung, erklärte aber, er befände sich nach den Nachrichten, die ihm aus Neapel geworden seien, in Mailand vollauf sicher; seine Güter seien zwar konfisziert worden, aber die Brüder seien nicht mehr erzürnt auf ihn und würden ihm seine Gattin in Bälde zurücksenden.

Eines Tages im Jahre 1512, als Bologna nach seiner Gewohnheit zur Messe nach San Francesco ging, von zwei Dienern begleitet, wurden alle drei von dem Hauptmann Daniel Bazzato und drei Gefährten elendiglich ermordet; die Mörder verließen den Tatort ungehindert. Die Leiche wurde in das Haus des Visconti gebracht, der sie mit großem Prunk begraben ließ, und der junge Friedrich wurde nach einer Reihe von Jahren, als der Grimm der Brüder verraucht war, mit gutem Geleit nach Neapel gesandt.

Gedichte von Elisabeth Paulsen.

Lebenslied.

Mein Leben rinnt und sickert
durch meine Hände hin.
Ich frage Gott oft bange
nach meines Lebens Sinn.

Ich bin ein Flötenspielen
zur Nacht. Es tönt sehr zart.
Wer spielt mich denn?
Gott selber—auf bange Menschenart.

Gefällte Bäume.

Der Hain meiner Jugend
steht grün.
Die Kastanien
wollen schon blühn.

Ich aber sehe
mit stockendem Herzen
ihre Kerzen
langsam erglühn.

Denn nicht zu Auferstehungstagen
leuchtet ihr Schein;
bald wird der ganze hohe Hain
abgeschlagen.

Ach! all die Wipfel tragen
drangvoll dicht
in diesen hellen Tagen
ihr eigenes Sterbelicht.

Alle Bäume sind schon gezeichnet,
die fallen sollen.
Ich kann ihre wundervollen
Kronen,
in denen Singvögel wohnen,
nicht schützen.
Ich glaubte sie alle zu besitzen,
alle die Vögel, alle die Bäume,
so sicher wie die lieben Träume,
die sie mir schenkten tagaus, tagein,
mir allein.

Mit jedem Baum, der fällt,
Verarmt meine Welt.
Morgen vielleicht
dröhnt der Axtschlag schon.
Und dein Bild entweicht
mit jedem Schlage,
und dein Bild verbleicht
mit jedem Tage,
du meiner Jugend Sonnenstrahlenthron!

Einst ritzt ich mein Herz
in die Rinde dir ein.
Scharf war das Messer,
kurz deine Pein.

Lieber Baum,
ich gab dir mein Herz zu tragen.
Lieber Baum,
ich konnt' es allein nicht tragen.

Wohl netzte ein Tröpflein
Saft meine Hand,
und ich empfand
mich grausam.

Aber es war doch
mehr meine Pein;
die grub sich dir
ins Mark hinein.

— — — — — — — — — — —

Mein Herzbaum!
mein einsames Herz in der Welt
fühlt jetzt den Axtstreich,
der dich fällt.

Max Liebermann.*)

Von Hugo v. Tschudi.

Von allen Vorwürfen, die man der Kunst Liebermanns zu machen pflegt, scheint mir einer besonders ungerecht. Er betrifft den Mangel eines seelischen Verhältnisses zu dem Stoff, der diesem Künstler eigentümlich sein soll. Nicht nur ungerecht ist solcher Vorwurf, sondern auch töricht, weil er gerade eine Stärke des Meisters gänzlich mißkennt.

Es gibt Künstler, die von einer Idee, einem gegebenen Inhalt ausgehen und diesem die Form suchen. Es gibt wieder solche, die sich zwar von der Form anregen lassen, aber diese nachträglich für das sentimentale Bedürfnis des Publikums mit einem literarischen Aufputz versehen. Alle diese werden als die wirklich seelenvollen Künstler von der großen Menge geschätzt, die immer einen Inhalt jenseits des Sichtbaren verlangt, und für die die Welt erst da beginnt, wo der Körper aufhört.

Von dieser Art Seele ist freilich bei Liebermann, von einigen seiner früheren Bilder abgesehen, nichts zu finden. Form und Inhalt, Körper und Seele schließen sich in seinen Werken zu einer festen Einheit zusammen.

Richtig ist, daß Liebermann seinen Stoff nicht um der stofflichen Interessen willen wählt. Er wählt als Künstler, weil die formalen Qualitäten des Stoffes ihn zur Gestaltung reizen. Nie aber ist ihm der Stoff der gleichgültige Präger optischer Erscheinungen. Mit der ganzen Intensität seines leidenschaftlichen Temperamentes erfaßt er das Objekt, um dessen innerstes Wesen zum Ausdruck zu bringen. Des Künstlers Seele, die die Seele des Gegenstandes sucht. Rein artistische Erwägungen spielen hierbei eine so geringe Rolle, daß die Seite der farbigen Nuanciertheit neben den zeichnerischen Elementen, auf denen die Ausdruckskraft beruht, zuweilen zu kurz kommt. Nicht diejenigen, die seelischen Gehalt fordern, sondern die Anhänger der l'art pour l'art könnten Einwendungen erheben.

Diese Prägnanz des Ausdrucks sucht Liebermann ebenso in den Linien des Raumes, dem er eine so große Beredsamkeit zu geben weiß, wie in den Bewegungen der Körper, die er mit reichstem Leben erfüllt, wie in den Zügen der menschlichen Physiognomie.

Am sinnfälligsten wird sein leidenschaftliches Werben um den Ausdruck in den Porträts, weil hier die Faktoren zur Sichtbarmachung des seelischen Inhaltes zahlreich und leicht verständlich sind. Mit zunehmender Meisterschaft gewinnt er eine Fähigkeit lebensprühender Darstellung der Persönlichkeit, die derjenigen eines Frans Hals in nichts nachsteht. In Bewegung und Mienenspiel scheint er die letzten Möglichkeiten der Charakterisierung zu erschöpfen, und mit kaum bemerkbaren Uebertreibungen der Form gibt er frappante

*) Des späten Eingangs wegen an dieser Stelle.

psychologische Aufschlüsse. — Ja, einige Bildnisse aus Liebermanns letzter Zeit, in denen die Lebendigkeit des sprechenden Ausdruckes nur noch durch die Karikatur, bis an deren Grenze sie gehen, übertroffen werden kann, verraten ein Ungestüm des Wollens, wie einst Donatello die wilden Meißelhiebe, die die Natur des Zaccone aus dem Marmor holten, mit dem Zuruf begleiten ließ: Sprich, sprich, bis du Blut spuckst.*)

Diesem Streben, das Wesen des Objektes zu fassen, entspringt auch Liebermanns starker, aller äußeren Anregungen ungeachtet ganz persönlicher Stil. Ohne die geringsten stilisierenden Nachhülfen entsteht er. Unter dem einfachen Zwang alles Nebensächlichen fallen zu lassen und sich auf die Elemente des stärksten Ausdruckes zu konzentrieren. Indem er den Stil des darzustellenden Gegenstandes sucht, findet er seinen eigenen Stil.

Aus derselben Quelle fließt dem Sechzigjährigen die Jugendfrische, mit der er an seinem Werke schafft. Fern aller Virtuosengeschicklichkeit, ohne jegliches Atelierrezept tritt er, trotz gereifter Meisterschaft, mit dem Eifer und mit dem Bangen des Anfängers vor jede neue Aufgabe, weil jede ihm eine neue Lösung bedeutet.

Nicht umsonst steht das Schillersche Wort vom Objekt, von dem das Gesetz zu empfangen, am Anfang der Liebermannschen Aesthetik.

v. Tschudi.

Die Berliner Sezession.

Von Lothar von Kunowski.

Ist diese Ausstellung ein Ereignis nur für mich, weil ich zehn Jahre in München, Florenz und Rom gelebt habe? Hat die Kritik nicht hinreichend alle nordischen Kunstbestrebungen definiert? Ohne Zweifel. Ich gebe nur den frischen Eindruck eines Fremden, den Unterschied von früheren Eindrücken.

Ich selbst habe kein größeres Erlebnis im Bereiche moderner Kunst erfahren als den Mittelsaal der Ausstellung. Seine Wirkung ist ernst, still, groß, monumental; nicht allein durch Tuaillons Stierbändiger: ein Werk allseitig wirkender, von innen her belebter Freiplastik. Ein Werk, fähig, einen Platz ohne Anlehnung an Architektur zu beherrschen. Ein Werk, frei von der Enge des Hildebrandschen Problems der Form; frei von dem „ewigen Gesetz“ der Reliefanschauung, frei vom Gesetz der Haupt- und Nebenansichten.

Monumental wirkt der Mittelsaal durch die Porträts und Porträtgruppen des deutschen Bürgers, „wie er leibt und lebt“, in wirklichen Räumen, nicht vor bloß angestrichenem Hintergrunde. Bürger um den Tisch versammelt zur Beratung, freistehend in amtlicher Tracht; Bürger im Zimmer und in repräsentativer Halle; die bürgerliche Frau. Nicht nur geistreiche Köpfe mit flüchtigem Anhang einer dem Künstler unangenehmen Kleidung. Kein Vertuschen von Mängeln der Gestalt. Keine Verschönerung von Arbeit zeugender Physio-

*) So lautet sein Zuruf in gesittetes Deutsch übertragen. Es sei nicht unterlassen, hier anzumerken, daß Donatello ein wundersamer Bildner der italienischen Frührenaissance war und vor 500 Jahren in Florenz lebte. Denn es ist vorgekommen, daß Kunstliebhaber, die Donatellos Meisterschaft rühmen hörten, in der Meinung, das wäre etwas wie Canonica, sich nach seiner Adresse erkundigten.

gnomien. Aber auch keine Karrikaturen. Der starke Bürger mit Verständnis und Liebe gesehen.

Das besondere Ereignis dieser Ausstellung ist also das Entdecken und Prägen einer Form des deutschen Bürgerporträts in modernem Charakter. Hier ist eine künstlerisch unmöglich scheinende Aufgabe mit solcher Würde und hohem Geschmack gelöst, daß man vom Erschließen eines weiten Feldes der Betätigung aufrichtiger Kunst sehr wohl reden darf. Max Liebermanns Gruppe der Hamburger Professoren ist eine Tat, weil sie ein Bedürfnis befriedigt und in Studien und Skizzen den Weg zum Aufbau solcher Werke zeigt. Trübners, Slevogts, Kalkreuths Porträts sind Taten starker Männer. Hier haben keine Jünglinge experimentiert. Hier ist deutsche Malerei anwendbar geworden im Leben, so wie es heute ist.

Porträts sind gut, wenn sie ergreifend und unvergeßlich sind. Man kann keines der Gesichter und keine Gestalt vergessen; weder die schwere Figur Brinckmanns, noch den Graubart, der ihm gegenübersitzt, noch die Reihe der Köpfe im Hintergrunde der Gruppe Liebermanns. Man vergißt nicht Trübners Bürgermeister Mönckeberg auf geschnitztem Stuhl in seiner Tracht. Man wird ergriffen von Kalkreuths Selbstporträt: ein kraftvoller, großer, blondbärtiger Mann; kahlköpfig, breitbeinig, ohne Pose malend. Der Deutsche! Eine Schlichtheit und Wahrhaftigkeit, vor der man den Hut abnehmen muß. Wäre ich Vorstand eines der tausend deutschen Bürgerverbände, ich wüßte, welche Künstlergruppe fähig ist, einen Saal mit Porträts auszugestalten, die wahr und repräsentativ zugleich sind.

Würde man diese Porträts, ihren räumlichen Aufbau und viele gelungene Bilder anderer Säle durch die Brille „des Problems der Form“ von Hildebrand anschauen, so ergäbe sich ein großes Fiasko — nicht der Bilder, sondern der Brille. Seine Glasscheibe, die er vor den Bildraum aufstellt als Projektionsebene aller Erscheinungen aus der Bildtiefe nach vorn, ist hier gründlich zertrümmert. Liebermanns Porträtgruppe ist gerade durch mächtige Hochreliefwirkung neu und erfrischend, so daß man glaubt, es habe tatsächlich eine Art Glasscheibe vor dem Bildraum der meisten bis jetzt geschaffenen Meisterwerke unseren klaren Blick auf die Natur getrübt, als sei sie uns niemals recht nahe gekommen. In Corinths vortrefflichem Porträt des Schauspielers Rittner in Rüstung und mit gesenkter Fahne ragt das gezogene Schwert weit aus der Bildebene. Anderwärts schweben blätterreiche Zweige vor der Landschaft aus dem Rahmen. Blumenstücke von Weiß und van Hogh scheinen zur Hälfte vor, zur Hälfte hinter der Leinwand als freischwebende Vorstellung zu leben, ohne klaren Umriß einzubüßen und ohne die Wandfläche ganz unvorstellbar zu machen.

Ich habe keine Ausstellung gesehen, in der das Raumproblem kühner, rücksichtsloser und mit dem Erfolge so starker Raumillusion angegriffen wurde. Sie gibt dem Raumtheoretiker außerordentliche Anregungen; sie ist ein Protest lebendiger Kunst gegen vorzeitige Verknöcherung in Gesetzen, die früher weit waren, heute viel zu eng sind. Diese Malerei strebt danach, den Wirklichkeitssinn so stark zu ergreifen, wie es nach Bericht von Zeitgenossen einige frühere Werke großer Künstler taten. Die Professorengruppe Liebermanns besitzt eine Macht der Wirklichkeit, die ich bisher an keinem Werke moderner Kunst so stark verspürt habe. Man verläßt den Porträtsaal mit dem Gefühl, viele wertvolle Männer durch Kunst wirklich kennen gelernt zu haben.

Es ist keine Uebertreibung, wenn man sagt, hier sei Liebermann für ganz Deutschland deutlich geworden. Auch kann solche Behauptung andere neben ihm wirkende Künstler nicht herabsetzen. Sie alle haben sich auch auf romantischen Gebieten, oft mit großem Glück hervorgetan. Ich schätze „die Amazonenschlacht" Trübners hoch ein und sehe in Corinths „Gefangennahme Simsons" eine kühne Selbstbehauptung frei phantasierenden Geistes, die man nach solchem Gelingen in jeder Weise fördern sollte, da derartige Urwüchsigkeit, Entwurfkraft und guter Humor besonders in dem zu herbem Ernste neigenden Berlin nicht hoch genug angeschlagen werden können. Aber die größte Exaktheit und Frische des Schauens in das Dasein und Leben spricht aus Liebermanns Bildern, die nahe gesehen ungewöhnlich derb, aber materialecht, fern gesehen vollständig ausgeführt erscheinen, was bei vielen ähnlich gemalten Bildern nicht der Fall ist. Man betrachte unter diesem Gesichtspunkte seine „Judenstraße in Amsterdam"; eine Perle des Formausdrucks durchleuchtend reine Farbe für die Ferne.

Liebermann hat zwei Pole der Bildkunst deutlicher als irgend ein anderer fixiert: Materialechtheit qualitätvoller Farben in nächster Nähe und Zusammenschluß der Farben in der Ferne zur lückenlosen Naturerscheinung. Auf dem Wege des Betrachters von Bildferne zu Bildnähe liegen allerdings ganz wesentliche Probleme zukünftiger Malerei, von denen ich angesichts so hochstehender Leistungen nicht reden will, zumal sie dem Schöpfer des in der Nähe ausführlichen „Christus als Knabe im Tempel" nicht unbekannt sein können.

Die Fernwirkung selbst ganz kleiner Bilder Liebermarns ist enorm und erweist sich in seiner großen Porträtgruppe, die einen Saal beherrschen soll, ohne bloß dekorativ zu wirken, als eine Vorbedingung aller Wirklichkeitsdarstellung. Man erwirbt solches Können nur in Jahren eisernen Fleißes.

Bilder, deren Farbflecke in der Nähe nicht materialecht und zugleich qualitätvoll wirken, Bilder, die subjektiv nicht angenehm, blumig, appetitlich wie Fruchtschalen, zuweilen wie reine Butter oder Käse erscheinen, üben auch in der Ferne keine Wirkung aus. Matte, schmutzige, undeutliche Farben und nicht genügend handschriftliche Pinselstriche oder vorzeitiges Ueberpinseln der derben Bildanlage zerstören die Fernwirkung. Bildnähe und Bildferne bedingen einander.

Die großen Porträtstudien zu Liebermanns Porträtgruppe zeigen, wie man der Natur in denkbar einfachster Weise jene mit echtem Material verträglichen, in der Nähe angenehmen, in der Ferne wirksamen Qualitäten zur Verwendung in Bildern von besonnenem Aufbau kühn entnimmt. Diese auf den Hintergrund weißer Leinwand hingehauenen Kopfstudien sind für den Studierenden von hohem Werte und der Art nach neu. Sie sind jugendlich frisch. Einige verblüffen durch so konzentriertes Leben, daß sie die Ausführung der Studien in einem großen Bilde rechtfertigen. Ehe ein junger Künstler solcher Naturstudien nicht fähig ist, sollte er keine großen Bilder malen. Man bedenke die lange Zeit, welche Trübner brauchte, um durch intimes Studium der Natur sich eigenartige Farbwerke in kleinen, delikaten Flecken zu gewinnen und seinen Pinselstrich zu reinigen, ehe er in großen, offiziellen Reiterporträts die Gunst schwer zugänglicher Kreise für moderne Kunst gewinnen konnte.

Nur Künstler von solchem oder ähnlichem Ernste werden Berlin erobern, nicht nur für sich selbst, sondern für jede echte Kunst.

Requiescat in pace. In den ersten September-Tagen soll in Hamburg ein Allgemeiner Deutscher Bankiertag abgehalten werden, der dritte seiner Art. Und den ersten Punkt der Tagesordnung bildet, was auch den Kernpunkt der ersten beiden Bankiertage abgegeben hat: das Börsengesetz. An seiner Reform wird nun schon seit Jahr und Tag gearbeitet, und im Herbst soll endlich — endlich! — ein halbwegs brauchbarer Entwurf an den Reichstag gelangen; ob er auch zur Verabschiedung kommt, das wird mit davon abhängen, ob man im Herbst unter „Block-Politik" noch dasselbe verstehen wird wie heute. Jedenfalls wird der Bankiertag das seine tun, um eine nochmalige Verschleppung zu verhindern, soweit eine rein kaufmännische Interessenvertretung in Deutschland etwas verhindern kann. Und wenn es dann wirklich durchgesetzt werden sollte, daß in Zukunft ein Bankier Zeitgeschäfte vermitteln darf, ohne fürchten zu müssen, daß ihn seine ehrenwerte Kundschaft um sein Vermögen prellt, dann wird der Bankier-Verband Hosiannah rufen und aller Welt kundtun: Die Börse ist wieder das tüchtige Wirtschaftsinstrument von ehedem, der Bankierstand ist aus den Ketten elfjähriger Bedrückung befreit und seinem ureigensten Beruf zurückgegeben worden.

Und das werden dann eine ganze Menge Leute glauben. Alle diejenigen werden es glauben, an denen die Entwicklung der letzten zwanzig Jahre spurlos vorübergegangen ist, und die nicht inne geworden sind, daß in wenigen Jahrzehnten das deutsche Bankwesen sich von Grund aus geändert hat. Vielleicht müssen wirklich erst dem Börsengesetz die Giftzähne ausgebrochen und dem Bankierstand seine alten Freiheiten wiedergegeben werden, ehe man merkt, daß es einen Bankierstand heut überhaupt nicht mehr gibt. Er stand schon mit einem Fuß im Grabe, als die berüchtigte Börsen-Enquête die Schlinge um seinen Hals legte, die dann das Börsengesetz zuzog. Gewiß, das Gesetz hat den Stand erdrosselt. Aber er wäre ohnehin gestorben. Und die moderne Entwicklung hätte sich selbst ins Gesicht geschlagen, wenn es anders gewesen wäre. Oder kann man im Ernst glauben, daß die Entwicklung vom Klein- zum Großbetrieb und zur Uebermacht des Kapitals gerade in dem kapitalistischsten aller Berufe nicht hätte zu spüren sein sollen? Der Verzweiflungskampf der Privatbankiers gegen die Aktienbanken datiert in seinem Beginn mehrere Jahrzehnte zurück. Ihm dankt die nun schon 37 Jahre alte Deutsche Bank ihre Entstehung. Sie ist 1870 von Privatbankiers mit der ausdrücklichen Zweckbestimmung geschaffen worden, die großkapitalistischen Aktienbanken mit ihren eigenen Waffen zu schlagen. Natürlich haben sich die Waffen im Laufe der Jahre gegen die gewandt, zu deren Schutz sie geschmiedet waren; ohne Böswilligkeit, ohne sichtbaren Frontwechsel, rein aus der Natur der Dinge, aus der Uebermacht des Großkapitals heraus. Denn die Aktienbank mag wollen oder nicht: sie schlägt den Privatbankier durch die einfache Tatsache ihrer Existenz tot.

Es bestehen allerdings in Deutschland noch viele hunderte von Bankgeschäften in der Form der offenen Handelsgesellschaft. Aber sie haben vom Bankier nichts als den Namen gerettet. Sie sind entweder Vermögensverwaltungen oder Agenten der Spekulanten; alles andere, nur nicht das, was sie sich nennen. Der Bankier im eigentlichen Sinne des Worts ist so selten geworden, daß viele gar nicht wissen, welchen Begriff man früher mit dem Namen verband. Einst ging man zum Bankier, wenn man sich Rats erholen wollte, in welchen Papieren man sein Vermögen am vorteilhaftesten anlegen könnte, oder welches Papier am meisten Aussichten hatte zu steigen; oder ob man es einmal riskieren sollte, eine Vorprämie auf eine Eisenbahn-Aktie zu erwerben. Man bezahlte dafür dem Bankier eine Provision, jenachdem ein drittel oder ein sechstel Prozent, und vergütete ihm auf die bei Kassageschäften ausgelegten oder sonst vorgeschossenen Beträge hohe Zinsen. Diese Zinsen auf sein Betriebskapital, die Provision und das, was er etwa an den üblichen Spesen sparte, bildeten den Verdienst des Bankiers. Das wurde anders, als die Banken aufkamen, die die Provisionssätze auf 1 Promille und für große Kunden gar auf ein halbes Promille herabsetzten und so das Kommissionsgeschäft an sich rissen. Zunächst halfen sich die Bankiers durch allerhand unsolide Manöver. Man „schnitt" den Kunden und entschädigte sich so am Kurse für den Fortfall einer auskömmlichen Provision. Aber das trieb natürlich die Kundschaft nur noch schneller zu den Aktienbanken, die nebenbei ganz besondere Kredit-Facilitäten gewährten, wenn ihnen an einem bestimmten Kunden gelegen war. Als dann das Börsengesetz kam und den „Schnitt" abschaffte, und als bald darauf Differenz- und Register-Einwände dem ohne großes Kapital betriebenen Termingeschäft ein Ende machten, da war der Auflösungsprozeß bereits in vollem Gange und es bedurfte kaum noch der Beschleunigung. Eine Hundert-Millionen-Bank ist nun einmal dem Einzelbankier überlegen durch ihre Kapitalmacht an sich und durch die Garantien, die diese Kapitalmacht und die öffentliche Rechnungslegung über sie jedem Kunden bieten.

Man könnte es als eine Probe aufs Exempel ansehen, daß jede neue Depression — auch die jetzige in ihren doch noch so bescheidenen Anfängen

— Dutzende von Bankgeschäften hinwegfegt. Aber das wäre irrig, denn was da hinweggefegt wird, das sind gewöhnlich keine Bankiers mehr, sondern Nachfolger von Bankiers. Es sind Spekulanten, die an eigenen Verlusten, oder Agenten (Remisiers), die an den Verlusten der Kundschaft zugrunde gehen. Die Häuser, die auf der einen Seite dem Aufsaugungsprozeß der Großbanken und auf der andern dem Hang zur Spekulation Widerstand geleistet haben und als geachtete „Bankiers" dastehen, sind nichts als Verwalter des seit langen Jahren im Geschäft steckenden Kapitals, das sie unter Zuhülfenahme bescheidenen Kredits und der wenigen Provisionen, die ihnen ein alter treuer Kundenstamm nach wie vor zuweist, mit 6 Prozent statt mit 4 verzinsen. Ist der Kundenstamm (als „Leute vom alten Schlag" halb bewundert, halb bemitleidet) ausgestorben, so fällt auch der letzte Rest der Bankierstätigkeit fort, wenn nicht gerade ein paar Verwandte oder Freunde den einstigen Bankier zum Verwalter ihrer Gelder bestellen — wozu sie auch jeden anderen Ehrenmann bestellen könnten.

Dem Privatbankier wird auch die gründlichste und wohlwollendste Reform des Börsengesetzes nicht wieder auf die Beine helfen, so wenig wie eine neue Ueberflutung Europas den Ichthyosaurus wiedererstehen lassen würde. Und das ist nicht einmal zu bedauern. Wenn die Mittelstandsretterei sonst überall am Platze ist — hier ist sie es nicht. Zur Zeit des Großkapitals hat am Kapitalmarkt nun einmal nur die große Zahl eine Daseinsberechtigung. Und zu Verwaltern des Nationalvermögens taugen nur Institute, die öffentlich Rechnung legen, und deren Kapitalkraft die Sicherheit des anvertrauten Geldes verbürgt. Und selbst hier will und muß ein neues Gesetz über die Depositenbanken noch ganz besondere Kautelen schaffen. Damit ist aber dem ehemaligen Bankier, heutigen Spekulanten, Vermögensverwalter usw. durchaus nicht der Untergang geweissagt; nur die Mauserung. Es gibt für den Kleinen gegenüber der Kapitalgewalt des Großen ein treffliches Verteidigungsmittel: die Spezialisierung. Die Großbank modernen Stils mit all ihren Depositenkassen ist nicht imstande, den ehemaligen Bankier voll zu ersetzen. Es gibt Dutzende von Funktionen, die sie ihm übrig läßt. Vor allem fehlt heute dem Publikum der sachkundige und uninteressierte Berater, der ihm gute Kapitalsanlagen zuweist, auch wenn keiner Großbank am Verkauf gelegen ist. Es fehlt der kühle Beobachter, der die Chancen der einzelnen Börsenpapiere durch ernstes Studium und sachverständige Untersuchung gegeneinander abwägt. Es fehlt überhaupt der „Aufklärungsdienst" auf dem Kapitalmarkt. Hier harren vielfältige Aufgaben des gewesenen Bankiers, Aufgaben, die er unter den verschiedensten Namen erfüllen kann. Er mag sich auch „Bankier" nennen, wenn er will. Sofern er nur das Publikum daran gewöhnt, etwas anderes in ihm zu sehen als einen Mann, der Geschäfte an sich reißt, die den Aktienbanken zustehen. Denn der Bankier von ehedem ist tot. Er ruhe in Frieden.

Alfred Lansburgh.

Festspiel und Kammerspiel. Im letzten Jahrzehnt ist „die Erneuerung der Schaubühne" einer der beliebtesten Diskussionsgegenstände geworden. Unter den zahllosen Broschüren- und Artikelschreibern sind auch gewiß viele, die das Theater voll Ernst als eine Kulturinstitution, fähig einer großen nationalen Wiedergeburt, empfinden. Aber wenige unter diesen Pathetikern sind sich klar, daß ihr Chor mit ziemlich gleichen Worten zwei wesentlich verschiedene Dinge fordert, daß diese Idealisten im Grunde — je nach der Art ihres Temperaments — zwei ganz verschiedene Ideale haben. Sie sprechen wohl beide von der Entsühnung und Heiligung unseres Vergnügungslokals „Theater" durch den Dienst reiner Kunst, sie fordern beide einen Raum voll tiefer Feierlichkeit, Darsteller von großer Hingebung, Zuschauer voll religiöser Andacht — aber an irgend einem Punkt offenbart es sich plötzlich, daß der eine ragende Tempelhallen im Geiste sieht, ein Amphitheater von vielen Tausenden gefüllt, eine monumentale Szene dröhnend vom Pathos festlicher Spieler — und der andere sieht einen kleinen stillen Raum mit gedämpftem Licht, eine Elite der Kultiviertesten lehnt auf weichen Sesseln und lauscht den leisen Worten, den sachten Geberden der Seelenentschleierer auf der schmalen, kaum erhobenen Szene. — — Wenn so (es geschieht selten genug) unsere Idealisten ihres Widerspruchs gewahr werden, pflegen sie weidlich aufeinander los zu schlagen. Der Intime schilt den Pathetischen einen unheilbar kulturlosen Plebejer, und der heißt ihn einen entnervten, jedes wahren Aufschwungs unfähigen Snob. Richtig scheint mir nun allerdings die völlige Unvereinbarkeit beider Ansichten; selbst der Glaube, auch nur einen Kompromiß zwischen ihnen zustande bringen zu können, stammt aus geistiger Unklarheit. Hier sind zwei Welten — so verschieden wie heroisches und philosophisches Leben, wie Tat und Leiden, wie Demokratie und Aristokratie. Aber ebensowenig als eine Uebereinstimmung beider Parteien scheint mir das absolute Recht für eine von beiden erweislich. Es geht durchaus nicht, dem intimen Theater jeden Sinn und Wert abzusprechen, mit dem Hinweis auf den Ursprung der Bühnenkunst. Gewiß ist die dramatische Darbietung in der festlich erregten Masse entstanden, gewiß ist der pathetische Schwung extatischer Chorführer

die ursprünglichste Tonart der Szenenkunst — aber es ist ein trotz seiner Häufigkeit ganz grundloser Glaube, daß mit der Art der Entstehung zugleich die einzig mögliche und berechtigte Art zu sein und zu werden für ein Ding aufgezeigt sei. Aus jener Kunst der Massenextase, aus dem Drama der festlich erhobenen Rede und der großen Geberde hat die neuere Zeit in völlig organischer Weise ein stilleres Spiel entwickelt, das nicht mehr eine berauschte Masse in der Tiefe erschüttern, bezwingen, fortführen will, das den einzelnen, den Vorbereiteten, seiner Eingestimmten mit seiner leisen Wahrheit zu überreden, zu ergreifen trachtet. Es ist das „psychologische Drama" entstanden, das nicht an die großen, allen gemeinsamen Grunderfahrungen des Lebens rührt, das die individuelleren Verschlingungen der Lebenskräfte darstellt, kompliziertere Erfahrungen, die nur für ähnlich geartete Naturen von Bedeutung sind. In dieser neuen Art sind reine Meisterwerke entstanden, die auf eine ihrem Wesen angepaßte Szene Anspruch haben. Und weil weder „Torquato Tasso" noch „Rosmersholm", weder Maeterlinck noch Johannes Schlaf im mächtigen Amphitheater, vor den Augen der Tausenden, beim Dröhnen des tragischen Kothurns die richtige Resonnanz finden — deshalb ist das Festspielhaus nicht allein berechtigt; deshalb brauchen wir — um einen köstlichen Besitz unserer künstlerischen Kultur voll genießen zu können — das intime Theater.

Aber ebenso töricht ist nun die Behauptung der „Intimen", sie seien die allein Berechtigten, in ihrer Bühne liege Ziel und Sinn der ganzen Entwickelung, jede andere Art von Theaterkunst sei rückständige Barbarei. So liegt die Sache wahrlich nicht! — Das psychologische Drama stellt wohl einen Weg der Entwickelung dar, aber nur einen — und vielleicht sogar eine Sackgasse. Gewiß ist, daß die Dramen des großen, von Massenspannung lebenden, auf Massenerschütterung zielenden Feststils für uns keineswegs tot sind, daß ihr Pathos in uns Gefühle von ganz unersetzlicher Schönheit und Macht auslöst, und daß seit kurzem sogar das Geschlecht unserer jungen Dramatiker sich sehnsuchtsvoll um jenen Stil bemüht, der über die individuelle Wahrheit des Kulturmenschen hinausführt, zum Kampf der ewiggleichen Elemente, zur Notwendigkeit der großen Tragödie. Der Wille zur festlich hohen Bühnendichtung, die sich an alle wendet, weil sie vom allen Gemeinsamen handelt, ist wieder wach. Diesem Drama ist die tempelhohe Szene, sind die endlos aufsteigenden Reihen des Amphitheaters, die pathetischen Gebärden feierlichen Spiels die gemäße Resonanz. Deshalb ist das Festspielhaus heute ein *lebendiges* Ideal.

Um Macht und Ohnmacht der intimen Bühnen zu erkennen, um ihre Möglichkeiten recht klar gegen die Welt des Festspielhauses abzugrenzen, dazu bietet sich in Berlin jetzt eine vortreffliche Gelegenheit. Von diesem traurigarmen Bühnenwinter dürfte in das Gedächtnis der Theatergeschichte doch eines übergehen: die bis dahin vollendetste Ausgestaltung des Intimen Bühnen-Ideals in den Berliner „Kammerspielen". Als Ergänzung seines „Deutschen Theaters" hat Max Reinhardt ein Kammerspielhaus erbaut. Der Name scheint mir sehr charakteristisch gewählt — die Ausführung ist nicht minder glücklich. Ein schmaler, sachtansteigender, länglich rechteckiger Saal — holzgetäfelte Wände, teppichgedeckter Boden — weniger als zweihundert sehr breite, sehr bequeme Sessel aus rotem Tuch — schlanke weiße Kandelaber an den sonst schmucklosen Wänden. In den Kerzen verlischt ganz allmählich das elektrische Licht — und ohne Zeichen rauscht der Vorhang auseinander und öffnet den Blick auf die Szene, die, kaum erhöht, in der kleinen Breite des Saales und wenig tief, nur wie der letzte Abschnitt dieses vornehmen Raumes wirkt. Auf dieser Szene gab Max Reinhardt einige höchstvollendete Aufführungen: seinem dekorativen Geschmack kamen Künstler wie Munch, Slevogt, Orlik entgegen, seinem Regietalent dienten Schauspieler, die durch die Schule des Naturalismus gegangen, dieser nur verfeinerten, nicht veränderten Art des psychologischen Dramas wohl gewachsen waren. Die wilde Dur-Tonart des Hauptmannschen „Friedensfest" wurde ebenso gut wiedergegeben wie das überzarte Moll von Maeterlincks „Agloraine und Selysette". Seltsame, krankhaft besondere Seelen auf ihren Irrpfaden zu verfolgen, die Stimmungen ihrer Einsamkeit stilsicher zu gestalten, galt es hier wie dort. Und das Kammerspielhaus bewährte sich als rechte Resonanz. Von der Bühne kam Ton und Bild vielfach fein, vorsichtig und leise getönt, in dem schmalen, wohlverkleideten Raum ging keine Nuance verloren, und die Zuschauer, die in ihren ganz großen Sesseln fast einsam, fast jeder für sich saßen, konnten all ihre Nerven zur Einfühlung in dies fremde Leben stimmen. — — — Am Ende der Spielzeit aber führte man im Kammerspielhause Hebbels Tragödie „Gyges und sein Ring" auf. Es war keine „schlechte" Aufführung. Ein kluger Regisseur (Dr. E. Milan) war der sehr geschmackvolle und einsichtige Leiter, und unter den sonst tüchtigen Darstellern gab Friedrich Kayßler dem Gyges Blut und Seele echt Hebbelscher Art. Und dennoch mißlang diese Aufführung im Kern. Sie fand nicht ihre Resonanz im Kammerspielhaus. „Gyges und sein Ring" ist ein Festspiel — durch eine nur scheinbar sehr individuelle, erotische Problemstellung greift das Pathos des großen Dichters hier hindurch zu ganz allgemeinen ewigen Konflikten — in den Rausch der tragischen

Notwendigkeit werden wir gerissen, die alles Leben gebiert durch den Vernichtungskampf von Scham und Freiheit, Gesetz und Willkür, Beharren und Bewegung. Das Pathos, das zu zu diesem Letzten strebt und jedem Verse der Tragödie Maß und Klang gibt, dies Pathos fand nicht Raum im Kammerspielhaus. Der laute Ton brach sich grell und unwillig an den zu nahen Wänden, die großen Gebärden drohten die kleine Szene zu sprengen, und der Zuschauer erschauerte beim Ansturm dieser hohen Leidenschaft in seiner patrizischen Isolierung und sehnte sich die Nähe der andern zu fühlen, mit denen vereint er solch ungeheures Schicksal ertragen kann, mit denen ihn der Anhauch dieser großen Glut in brüderliche Gemeinschaft schmelzen will. Dies Drama, das äußerlich so sehr auf intime Psychologie gebaut ist, verriet seinen flüssigen Feuerkern, seinen religiösen Willen — es suchte die Menge, die extatische Masse. Es fand einzelne Epikuräer und zerging. So zeigte sich, was das Kammerspiel nicht vermag. Es zeigte sich, daß wir das Festspiel brauchen. — Wir haben es noch nicht; weder in der Architektur noch in der Schauspielkunst ist die große harte Linie gefunden, die die Vielfältigkeit des modernen Menschen zu symbolischer Größe vereinfacht. Was Reinhardt in seinem Haupthause bietet, das ist trotz mancher Ansätze doch zumeist mit der viel zu großen Fülle farbiger Details, psychologischer Nuancen, szenischer Intimitäten ein rein quantitativ vergrößertes und dadurch verdorbenes Kammerspiel. Es gilt, den Stil für das neue Festspiel zu finden.

Julius Bab.

Zu unserer Novelle. Henri Beyle (geb. 1783 in Grenoble), der sich nach Winckelmanns Vaterstadt des Pseudonym de Stendhal zulegte, an das sein weltliterarischer Name geknüpft ist, hatte während seines langjährigen Aufenthaltes in Italien (1830 bis 1842) kulturgeschichtliche Studien in verschiedenen Archiven gemacht und zwölf Bände altitalienischer Chroniken abschreiben lassen, aus denen er seine „Renaissancenovellen“ (Chroniques italiennes), deutsch bei E. Diederichs in Jena, 1902, geschöpft hat. Auch zu seinem berühmten Roman „Die Kartause von Parma“ (La Chartreuse de Parme), deutsch ebenda 1907, hat er sie als Vorbilder benutzt. Die Herausgabe weiterer Bände vereitelte sein unverhofter Tod in Paris (1842), und diese Schätze seiner Hinterlassenschaft gingen ungenutzt in den Besitz der Pariser Nationalbibliothek über. Die nachfolgende Novelle ist dem gänzlich unbenutzten Bande Aventures Napolitaines I (Ital. Fol. 296) entnommen und mit einigen Kürzungen wörtlich übersetzt, ohne die altertümliche Form und Sprechweise zu verwischen. Auf dem blutigen Hintergrund der verheerenden Eroberungskriege, mit denen die nordischen Barbaren, Franzosen und Deutsche, Italien, den Herd der Renaissancekunst und Kultur, überzogen, hebt sich eine Tragödie der Liebe und des verletzten Fürstenstolzes ab — ein kulturhistorisches Dokument für die wilden Sitten der Zeit und die unbedenkliche Justiz.

Einem neuen Sedan entgegen. (Bemerkungen zu v. Bredows Ausführungen.) „Doch das Jahr 1796 zeitigte auch einen Bonaparte, und das Volksheer von 1877 war eine große patriotische Tat.“ In diesen Worten erblicke ich ein ähnliches Mißtrauen, wie ich es beim Studium jenes Buches ebenfalls empfand, ausgedrückt. Ein Mißtrauen, das man überhaupt allen jenen Machwerken, die ich zur Gattung „Seestern 1906“ rechne, entgegenbringen soll. Wohl sind die moralischen Faktoren, die Driant ins Treffen führt, mit anderen unsere große Stärke, unsere Ueberlegenheit über die meisten europäischen Heere, doch, so frage ich, bezweckt Driant damit, ein Lob auf unsere Armee auszusprechen? In keinem Falle. Mit der Herausschälung jener Tatsachen will er nur den deutschen Optimismus in Bezug auf Sieg, Macht, Ruhm noch bestärken.

Wie „Seestern 1906“ uns Deutungen über wunde Punkte in der englischen Marine gibt, so versucht auch Driant hier, falsche Vorstellungen über die Leistungsfähigkeit der französischen Armee zu verbreiten, indem er besonders die Minderwertigkeit seiner Elemente ins grellste Licht stellt. Welch anderen Zwecken sollen diese Bücher sonst dienen; vielleicht denen der Unterhaltung? Nein! Es gibt allerdings auch derartige, höchst traurige Beispiele, wie Bilses „Aus einer kleinen Garnison“ und andere; doch stehen diese in keiner Weise mit jenen im Zusammenhang, sind vielmehr meist harmloserer Natur. Man sieht also, wie gefährlich derartige Bücher werden können, die auch noch meistens unter der Flagge großer Wissenschaftlichkeit segeln, und gehe nur mit größter Vorsicht heran.

Ich glaube immer, die Absicht der Verfasser herauslesen zu können, die darauf ausgeht, Deutschland über die Stärke der Nation zu täuschen, die in einem eventuellen Krieg mit größter Bestimmtheit seine Gegner sein dürften.

W. Schmidt.

Verantwortlich für die Redaktion: Dr. Artur Landsberger, Berlin W. 9, Lennéstraße 3; für Oesterreich-Ungarn: Robert Feit, Wien I. — Verlag Marquardt & Co., Wilmersdorf-Berlin W. 50, Eislebenerstraße 14. — Expedition für Oesterreich-Ungarn bei Rafael & Wittek, Wien I, Graben 23. — Druck von Paß & Garleb G. m. b. H., Berlin W. 35, Steglitzerstraße 11.

DER TANZ

von

OSKAR BIE

Ein stattlicher Band in gr. 8°. 21 Bogen Text mit 100 Bilderbeilagen und reichem Buchschmuck von Karl Walser in echt Pergament gebunden M. 25.—. Luxusausgabe auf Japanpapier in 30 numerierten Exemplaren gedruckt in echt Pergament gebunden M. 100.—

MARQUARDT & Co., BERLIN W. 50